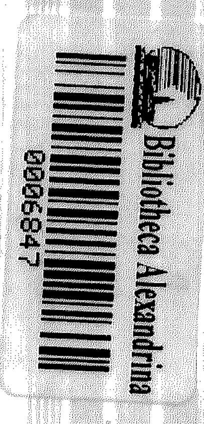
دكتور عز الدين اسماعيل

التفسير النفسي للأدب



مكتبة غريب



التفسير النفسى للأدب



التفسير النفسي للأدب

تأليف

دكتور عز الدين اسماعيل

الطبعة الرابعة

الناشر

مكتبة غريب

٣٠١ شارع كامل صدقي (الفجالة)

تليفون ٩٠٢١٠٧



افتتاح

العلاقة بين الأدب والنفس لا تحتاج إلى إثبات ، لأنه ليس هناك من ينكرها . وكل ما قد تدعو الحاجة إليه هو بيان هذه العلاقة ذاتها وشرح عناصرها . على أى نحو يرتبط الأدب بالنفس ؟ أيستمد الأدب من النفس أم تستمد النفس من الأدب ؟ أم أن العلاقة بينهما علاقة تبادل من التأثير والتأثر ؟

إن النفس تصنع الأدب ، وكذلك يصنع الأدب النفس . النفس تجمع أطراف الحياة لكى تصنع منها الأدب ، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكى يضىء جوانب النفس . والنفس التى تتلقى الحياة لتصنع الأدب هى النفس التى تتلقى الأدب لتصنع الحياة . إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكى يلتقيا . وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطاراً فيصنعان لها بذلك معنى . والإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف للحياة معنى .

وحقيقة هذه العلاقة ليست شيئاً مستكشفاً للإنسان الحديث ، لأنها كانت قائمة منذ أن عرف الإنسان وسيلة التعبير عن نفسه . فقد أحس الإنسان منذ البداية بهذه العلاقة ولمس آثارها وإن كان هذا الإحساس مبهماً . حتى إذا بلغ مرحلة كافية من النضج راح يتأمل هذه العلاقة ويستشكشف أسرارها . وتاريخ البلاغة القديمة ليس إلا صورة لمحاولة الإنسان المتجددة الدائبة فى سبيل تحديد طبيعة هذه العلاقة .

وقد كان تقدم « أرسطو » بمفهوم التطهير (الكاثرسيز) فى حديثه عن أثر المأساة فى الجمهور أول معلم حقيقى من معالم الطريق إلى شرح العلاقة بين الأدب والنفس على أساس من المعرفة شبه العلمية . إنها أول محاولة لتجنب العبارات الفضفاضة فى شرح هذه العلاقة ، والانتقال من مجرد الإحساس المبهم إلى الإدراك .

والمؤكد أن كثيرين من النقاد والبلاغيين العرب قد لمسوا مظاهر هذه العلاقة على نحو أو آخر . فانتبهوا إلى الظروف التى توائى النفس فتنشئ الأدب ، كما

أحسوا بتأثير الأدب فى النفس وإثارة ألوان عدة من المشاعر . غير أن كتابات هؤلاء لم تتجاوز مرحلة الإحساس المبهم إلى الشرح الموضوعى . فلم يحددوا معالم التجربة الفنية ، كما لم يشرحوا لماذا تتأثر النفس بهذا العمل الأدبى أو ذاك شرحاً علمياً موضوعياً . وربما استثنينا هنا عبد القاهر الجرجانى الذى حاول أن يشرح الدلالات النفسية لأشكال التعبير ، ولكنه فى الحقيقة لم يتجاوز الظواهر الثانوية ، فلم تتجاوز محاولته هذه مرحلة تأكيد الدور الذى تلعبه النفس فى تشكيل العبارة .

وفى نهضتنا الأدبية الحديثة بدأ التطور الحقيقى للنظر فى تلك العلاقة وتحديد معالمها تحديداً علمياً . وقد ساعد على ذلك اتجاه التفكير الحديث نفسه ، أعنى الاتجاه العلمى ؛ فإلى أوائل القرن العشرين ظل التفكير فى قضايا الأدب تفكيراً أدبياً ، أعنى أنه كان تفكيراً انفعالياً أكثر منه علمياً . وإلى الدكتور طه حسين يعزى الفضل فى لفت الدارسين إلى المنهج العلمى فى دراسة الأدب وقضاياه . وقد ساعدت روافد الثقافة العلمية الغربية على تعزيز هذا الاتجاه ، بخاصة فى رحاب الجامعة التى اتجهت فيها الدراسة منذ البداية هذه الوجهة . حتى إذا كنا فى عام ١٩٣٨ وجدنا كلية الآداب آنذاك تنشىء دراسة جديدة لطلبة الدراسات العليا بها تدور حول علاقة علم النفس بالأدب . وكان الأستاذان أحمد أمين ومحمد خلف الله أحمد يتوليان تدريس هذا الموضوع . وفى العام التالى ، أى فى عام ١٩٣٩ ، نشر الأستاذ أمين الخولى فى مجلة كلية الآداب بحثاً بعنوان « البلاغة وعلم النفس » أكد فيه الاتصال الوثيق بين البلاغة وعلم النفس ، وأثر الخبرة النفسية فى العمل الفنى ، كما لفت إلى فائدة الدراسات النفسية بالنسبة لدارس الأدب من حيث إنها تعوده ماسماه «المشاهدة النفسية» . وقد كان الأستاذ الخولى يدرس لنا البلاغة ، ويعهد إلى أحد المتخصصين فى الدراسات النفسية تدريس مقدمة فى علم النفس كان يراها ضرورية لفهم درس البلاغة .

أما الأستاذ محمد خلف الله أحمد فقد تابع فى جامعة الإسكندرية أبحاثه فى العلاقة بين علم النفس والأدب . وتكونت له فى أثناء ذلك وجهة نظر شرحها فى كتابه « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » . والحق أنه يجمع فى هذا الكتاب الخبرتين العلمية والعملية . ويعد الفصلان الثانى والثالث ثمرة عظيمة القيمة لهاتين الخبرتين .

فى الفصل الثانى شرح المؤلف بعض التصورات الأدبية الأساسية التى حاول

علم النفس الحديث أن يطرقها من الناحيتين النظرية والتجريبية . وفى الفصل الثالث تطبيق لوجهة نظره فى نقاش بين « كولردج » و « وردزورث » يدور على أسس نفسية وذوقية . ومن ثم يعد هذا الكتاب أول محاولة جديدة مثمرة لشرح العلاقة بين الأدب وعلم النفس على أسس موضوعية . وربما سمح لى هنا أن أقرر أن كتابى هذا امتداد للمنهج العلمى الذى اتبعه المؤلف لفهم الأدب فى ضوء المعرفة بالحقائق النفسية ، مع بعض اختلاف سيتضح بعد قليل .

وما دمت أستعرض المحاولات التى سارت فى نفس الاتجاه فينبغى أن أذكر كذلك أن الدراسات النقدية المبكرة للعقاد وطه حسين ، التى تناولا فيها شخصيات بعض الشعراء القدامى كانت تسترشد فى فهم هذه الشخصيات ببعض الحقائق النفسية فى رسم صور صادقة لهؤلاء الشعراء . لكننا ينبغى أن نقرر أن هذه الدراسات المبكرة لم تصطنع منهجاً معيّناً من التحليل محدد المعالم . ومن ثم ظل منهجها خاصًّا بها ، بحيث كانت دراسة كل شخصية تمثل « تجربة » جديدة ينتفع بها فى إطارها الخاص ولا يسهل الانتفاع بها خارجه . حتى كتب العقاد كتابه عن « أبى نواس » . عند ذلك بدأت معالم المنهج تتضح ؛ إذ حاول المؤلف شرح شخصية هذا الشاعر فى ضوء مجموعة من الحقائق النفسية والعلمية ، فانتهى إلى أن أبا نواس كان « نرجسيًّا » ، وأن نرجسيته كانت شاذة ، وأنه ولد ببعضها وساعدت الظروف على بعضها الآخر . وهذا الكتاب خطوة تتقدم كتابه عن « ابن الرومى » ؛ فهو فى هذا الكتاب الأخير كان يحدد معالم شخصيته ، وهو فى « أبى نواس » يحلل طبيعة شخصية . وهو بعد ذلك تحليل لسيرة أكثر منه تحليلا لوقائع نفسية .

وجدير بالذكر هنا كذلك دراسات الدكتور محمد النويهى فى هذا الميدان ، ففى كتابه « ثقافة الناقد الأدبى » تحديد للمعرفة النفسية اللازمة للناقد كيما يحسن فهم العمل الأدبى والحكم عليه . أما كتابه عن « شخصية بشار » (١٩٥١) فلا يختلف فى منهجه عن كتاب العقاد عن « ابن الرومى » ، لكنه يعود فيطالعنا (١٩٥٣) بكتاب آخر عن « نفسية أبى نواس » . وهذا الكتاب محاولة جديدة للاستفادة من تحليل نفسية الشاعر فى فهم شعره . رأى المؤلف فى هذا الكتاب أن أبا نواس كان شاذًّا من الناحية الجنسية ، وأن سبب هذا الشذوذ هو عقيدته

النفسانية التى تكونت فى عقله الباطن حين تزوجت أمه بعد وفاة أبيه ، وأن هذا الشذوذ يفسر عجزه عن تحقيق رغبته الجنسية مع النساء وميله إلى الغلمان ، ثم هو يتبين آثار ذلك فى شعره . وفى هذا الاتجاه يستحق هذا الكتاب كلمة ثناء .

* * *

ولقد أقدمت على تأليف هذا الكتاب وفى نفسى كل هذا التاريخ الطويل. وربما جاز لى أن أقول إننى حاولت أن أتقدم خطوة فى سبيل تأكيد المنهج العلمى فى دراسة الأدب وتوضيح معالم هذا المنهج بطريقة تطبيقية عملية تنصب هذه المرة أول ما تنصب على الأعمال الأدبية ذاتها ، فليس يكفى أن نلم ببعض حقائق علم النفس ، وإنما يلزمنا الآن معرفة كيف نستفيد من هذه الحقائق استفادة عملية فى دراسة الأدب . إن رصد الحقائق ومعرفتها له قيمته بغير شك ، لكن الفائدة الحقيقية لا تتأتى إلا عند ما تتحرك المعرفة من صورتها الجامدة إلى صورتها الفعالة . عند ذاك يمكن أن يثبت الاحتكاك مدى صدقها ومدى النفع الذى يعود منها.

ومع أننى قد أستفيد من حقائق علم النفس العام أحياناً إلا أن أسس دراستى للأعمال الأدبية التى عرضت لها كانت دائماً مستمدة من حقائق علم النفس التحليلى . وربما أثير الشك هنا أو هناك فى قيمة هذه الحقائق ومدى صدقها ، لكننى اتخذت معياراً لهذا الصدق نجاح هذه الحقائق فى تفسير العمل الأدبى من كل جوانبه وحل كل مشكلاته وتناقضه ، حتى إنه ليبدو لى متعذراً فهم هذا العمل أو ذاك دون الاعتماد على هذه الحقائق أو تلك . وبعض هذه الحقائق مروّع بلا شك ، حتى إننا لنميل فى الظاهر غالباً إلى إنكاره ، لأننا لا نحب أن نواجه خبايا نفوسنا ، لكن عزائى فى ذلك أن القارئ سيشعر بارتياح داخلى للتفسير الذى أتقدم به . ومن ثم فإننى لا أطلب من أحد أن يعلن صراحة قبوله لهذا التفسير ، بخاصة مؤلفى الأعمال الأدبية ذاتها ، وإنما يثلج صدرى أن يقتنع القارئ فى نفسه بصدق هذا التفسير .

أما بالنسبة للدراسين فبين أيديهم تطبيقات كثيرة فى الشعر والأدب المسرحى والأدب الروائى لمؤلفين أجانب وعرب ، قدامى ومحدثين ، لعل هذه النماذج المتنوعة تجلو لهم معالم المنهج من جهة ، وتساعدهم فى تطبيق هذا المنهج فى دراساتهم النقدية من جهة أخرى .

عز الدين إسماعيل

الباب الأول

قضايا ومشكلات



الفصل الأول

الحكم والتفسير

حفل النقد القديم — سواء منه العربى والأوربى — بكثير من النظريات الصائبة التى لا تستطيع مع ذلك إلا أن تفيدنا فائدة جزئية . فلم يحاول ناقد قديم — باستثناء أرسطو — أن يشرح تلك العلاقات الحيوية بين الفنان والفن ومُتَلَقِّى الفن ، وكان معظم النقد ينصب على العمل الفنى نفسه . أما كيف أنجز هذا العمل الفنى ولماذا أنجز وما دلالته بالنسبة لمن أنجزه ولمن تلقاه فأسئلة لا نظفر لها بجواب . فالناقد لم يكن ليشغل نفسه بما وراء الواقعة . والواقعة هنا هى العمل الفنى . فما دام هذا العمل ماثلا بين يديه فليكن موضع النظر والتقدير . ومن هنا غلبت على النظرة النقدية فى القديم فكرة التقويم الجمالى والتقويم الأخلاقى .

حتى إذا كنا فى القرن العشرين لم يعد الاتجاه الجمالى وحده كافياً ، أو الاتجاه الأخلاقى وحده مغنياً ، بل ربما استبعدت فكرة التقويم من الميدان أو على أقل تقدير تحوّر الاتجاه وتبلور فى نظرة أكثر شمولا ، تجمع فى الوقت نفسه بين الاتجاهين اللذين لم يجتمعا من قبل (الجمالى والأخلاقى) ، وذلك « إذا نحن أرجعنا كلا منهما إلى أصل عام أكثر اتساعاً هو الأصل النفسى . فبالرجوع إلى هذا الأصل لن نرد كلامنا عن الأثر الفنى إلى اعتبار جمالى أو أخلاقى ، لأننا نريد لهذا الأثر تقويماً ، وإنما سنرد الأثر إلى مصدره ، ونحاول أن نجد له تفسيراً نفسيًّا . فإذا وفقنا إلى هذا التفسير أخرجنا هذا من ورطة التقويم على أساس الاعتبارات الجمالية أو الأخلاقية »[1].

فى هذا الاتجاه شرع النقد الأوربى يخطو خطوات ثابتة مطمئنة ، ويكاد لا يبقى على القديم ويحتفظ به إلا البيئات الأكاديمية . « ولسوف يصادف فشلا غير قليل وذلك الناقد الذى يحتفظ بالإنتاج الأدبى القديم فى مذكراته المهلهلة المستمدة من

(1) *Ray P. Basler* : Sex, Symbolism and Psychology in Literature; (New Branswik 1948) p. 3.

« أرسطو » أو « تين » ، والتى لا تحتوى شيئاً من « فرويد » أو « ينج » . وعبثاً يحاول الباحث فى دروس النقد الأدبى المعطاة فى معظم الكليات أن يجد ما يدل على أن فرويد أو ينج قد كتب مرة سطراً له قيمته بالنسبة لتفسير الأدب »[١].

ومن الأشياء الغريبة التى لا يمكن تعليلها — كما يقول « روباك »[٢] — أن علم النفس والأدب يتناولان موضوعات واحدة ، أعنى الخيال والأفكار والعواطف والمشاعر وما أشبه ، وبرغم ذلك لم يظفر علم النفس الأدبى إلا بقدر ضئيل من الدراسة إلى عهد قريب جداً . ويحدثنا « روباك » كذلك أنه عند ما نشر محاضرته التى ألقاها وهو طالب فى جامعة هارفارد على جمهور من « بوستن » عن علم النفس والأدب منذ أربعين سنة بدا هذا الموضوع للناس آنذاك شيئاً طريفاً . ولم يظهر هذا العنوان نفسه إلا فى عام ١٩٢٩ لمقال كتبه س . ج . ينج ، فكان فيما بعد فصلا فى كتابه « الإنسان الحديث يبحث عن روح » . . . حتى إذا كان عام ١٩٥١ تناول كتاب ف . ل . لوكاس « علم النفس والأدب » — تناول الموضوع فى نطاق أوسع . «وعلى كل فقد كان فرويد هو الذى استهل الطريقة الجديدة فى تحليل الفن (والأدب) فى رسالتيه عن ليوناردو دافنشى وهولدرلين ، فكانتا مثالا لتابعيه يقتديان به فى هذا المجال حتى صار لدينا الآن ما قد يصل إلى المئات من الكتب والمقالات التى تنتظم من « سان بول » حتى « جيمس جويس »[٣] . على أن الملاحظ أن كثيراً من تلك الدراسات النفسية قد اهتم — وهذا واضح منذ البداية — بتحليل شخصية الفنان من حيث هو فرد ، فإذا تعرضت هذه الدراسات لشىء من إنتاجه الفنى فإنما يحدث ذلك لا لأهمية خاصة بهذا الإنتاج فى ذاته ولكن لأنه يلقى بعض الأضواء التى تساعد على فهم شخصية الفنان ذاته فتجعلنا نستبصر بمشكلاته وبالحلول الكلية أو الجزئية التى وصل هو إليها لهذه المشكلات . فهذا النوع من الدراسات ما زال أقرب إلى النفس منه إلى علم النفس الأدبى ؛ ففى هذا العلم ينبغى أن يكون الفن ذاته أو الأدب — أى ما ينتجه الفنان أو الأديب — هو موضوع الدراسة والتحليل . ويرى بازلر « أن التحليل النفسى وإن يكن قد أضاف الكثير

---

(١) *Basler* : op. cit., p. 9.

(٢) *Roback (A.A.)* : The Psychology of Literature; cf. Present-day Psychology, ed. A.A. Roback; Peter Owen, London 1956, p. 869.

(٣) *Ibid;* pp. 869-70.

بالتأكيد ، وما زال من الممكن أن يضيف المزيد فى سبيل فهم أفراد الفنانين من حيث هم شخصيات ، فإن أجل المجالات نفعاً ، التى يستخدم فيها دارس الأدب النظرية الفرويدية ، هو مجال تفسير الأدب ذاته »[١].

وكما سبق أن قررنا من ضرورة الربط بين الفنان وفنه ومتلقى فنه حتى تتكامل لدينا نظرية عامة فى الفن ، لا يمكن أن تكون دراسة الفنان وحدها كافية . ومن أجل ذلك أخذت بعض الدراسات تتجه إلى الأعمال الإبداعية ذاتها ، فظهر — إلى جانب دراسة الأفراد — « كمية من الكتابات فى ازدياد مستمر ، تتناول النتاج حسب ما يفسره التحليل النفسى . ويواجه مدرس الأدب فى المعاهد العليا صعوبة آخذة فى الازدياد كيما يكون على صلة بميدانه إذا هو لم يلم مثلا بكتاب « ارنست جونز » عن « هاملت وأوديب » ، أو الفصلين اللذين كتبهما « زاخس Sachs » عن « العاصفة وواحدة بواحدة »[٢].

وهنا تبرز لنا مشكلتان على جانب كبير من الأهمية ، أو هما فى الحقيقة مشكلة واحدة ذات شقين . ويمكننا بلورة هذه المشكلة فى العلاقة الكمية والكيفية بين المنهج التحليلى النفسى والأعمال الفنية . وفى الشق الأول من هذه المشكلة نناقش قضية العلاقة بين المنهج التحليلى النفسى والأعمال الفنية القديمة ، أى التى سبقت ظهور التحليل النفسى . فقد وجدت بعض الدعاوى التى تذهب إلى أن الأدب القديم لا يجوز أن يفسر فى ضوء المعارف الحديثة ، ما دام هذا الأدب القديم لم يشهد هذه المعارف ولم يعاصرها ، ونتيجة لذلك لم يتأثر بها . « فبما أن شكسبير لم يعرف فرويد ، فعلى ذلك يكون الاستنتاج هو أن نظريات فرويد لا يمكن أن تطبق على مسرحيات شكسبير[٣]» .

والحقيقة أن هناك تفاعلا وتجاوباً بين الشاعر والعالم النفسانى ؛ فمن المعروف أن فرويد قد أفاد كثيراً من شكسبير فى تفسيره لشخصية هاملت . وهو التفاعل الذى لابد منه بين تيارات الحياة المختلفة ، فينتج عنه تأثر وتأثير بصورة مباشرة أو غير

(١) *Basler* : op. cit., p. 11.

(٢) *Roback* : op. cit. p. 870.

(٣) *Basler* : op. cit., p. 9.

مباشرة ، واضحة أو خافية . وربما كانت جميع هذه التيارات
واحد ، أو — على الأقل — تسير فى خطوط متوازية . والشطر
العشرين شاهد على ذلك ؛ « فبرجسون فى الفلسفة ، ودوركيم فى ال
فى علم النفس ، وبروست فى الأدب ، كل أولاء كانوا مظاهر مخ
هى روح العصر »(١).

فالتفاعل بين عناصر الحياة لاشك فيه ، ومظاهر الحياة الإنس
تكاد لا تختلف فى أصلها أو تتغير ، وإنما الذى يتغير هو الزاوية
هذه المظاهر الحيوية . فالشاعر (شكسبير مثلا) يتكشف له منها ج
والعالم (فرويد مثلا) يتكشف له منها جانب أو جوانب ، وبإض
تبدو الصورة أكثر وضوحاً ونصاعة فى جوانبها المتعددة . فليس
الأشياء أن يفيد علم النفس (ممثلا فى فرويد) من الشعر (ممثلا
من القصة (ممثلة فى دستويفسكى أو بروست أو من على شاكلته
فى كلتا الحالين مشترك ، وهو كشف أكبر قدر ممكن من جوانب

وعلى هذا لسنا نجد سنداً قوياً للمعارضين فى محاولة تفهم
ضوء التحليل النفسى ، بل نجد — على العكس — ضرورة مل
نستضىء بالماضى فى إدراك قيمة الحقيقة الحاضرة من جهة ، ا
الماضى فى ضوء هذه الحقيقة من جهة أخرى . فإذا كنا بسبيل فه
سواء فى دلالته أو فى العملية الإبداعية ذاتها ، كان فى علم النفس
لفهم الأدب على أساس صحيح ، ولسنا نبعد فى القول فندعى أن
يمكن تفسيره من جميع جوانبه فى ضوء علم النفس ، وإنما نستطيع
أن علم النفس قادر على أن يفسر لنا بعض الجوانب التى ظلت غام
وأيضاً فإنه يجنبنا كثيراً من المشكلات التى جرها منهج التقويم القديم

ولاشك أن علم النفس الفرويدى قد قام بدور خطير فى أنه
من الممكن — لولاه — أن يظل مفرقاً ، إلى درجة كبيرة »(٢). وا

(١) Short History of French Literature; (Pelican Books) p. 140.
(٢)

أن يفيد فى إنشاء الأدب . ولا أظن أحداً من علماء النفس — لأننى فى الواقع لم أجد أحداً منهم — يطمع فى أن يجعل الأدب ملحقاً بعلم النفس ، أى أن يكون الأدب هو الصورة الشعبية التى تصاغ فيها حقائق علم النفس ، بل ربما سبب لهم بعض التعاسة أن يصبح الأدب هكذا ؛ لأنهم بذلك يفقدون ميداناً خصباً من التجربة الصادقة التى يتقدم بها إليهم الأديب . أما الفائدة المحققة التى يمكن كسبها من نتائج التحليل النفسى ففائدة يحققها الناقد لا الفنان . وهو يحققها عند ما يستفيد من تلك النتائج فى إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفنى واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التى يقدمها ، وتفسير الدلالات المختلفة التى تكمن وراء الأعمال الفنية . لكن الميل إلى المبالغة والذهاب إلى أقصى الطرف كثيراً ما يشوه كذلك مثل هذه العملية لدى بعض النقاد الذين ألموا بأطراف من نتائج التحليل النفسى . « فلما كان من الدائم استخدام التشبيه والاستعارة كان أسهل شىء (لدى هؤلاء) هو تحوير كل اسم وكل فعل تقريباً إلى رمز جنسى . ترى أيسأل أولئك المفسرون أنفسهم عما إذا كانت هناك صورة أخرى كان من الممكن أن يستخدمها المؤلفون لكى يعبروا عن أفكارهم ؟ لكنهم لم يكونوا ليصنعوا هذا مادام قد يفسد عليهم لعبتهم الصغيرة ؛ فهم أميل إلى البرهنة على الحالة التى بين أيديهم » (١) .

ومعنى هذا ببساطة أن علماء التحليل النفسى لا يمكن أن يكونوا بالضرورة نقاداً للأدب لمجرد أنهم يستطيعون تفسير الإشارات والرموز التى ترد فى العمل الفنى . ومعروف أن فرويد لم يكن مجرد عالم نفسانى ؛ فقد كان إلى جانب ذلك واسع الاطلاع فى الآداب الأوربية ، متمثلا لروحها كل التمثل ، وربما كان هو نفسه ذا نزعة أدبية . ومن ثم يعد فرويد استثناء لا يقاس عليه .

ولا عجب إذن أن نجد النقاد ومعلمى الأدب ينقسمون فى الرأى إزاء قيم المقالات وسماتها ، تلك المقالات التى تحاول أن تقدم إلينا القصة الداخلية اللاشعورية لكل شخصية من شخصيات الأعمال الأدبية المشهورة . ومن الناس من هم على استعداد لقبول كل نتيجة تقريباً يصل إليها كاتب يصطنع التحليل النفسى ، ولكن هناك آخرين أكثر ميلا إلى النقد بل إلى الشك . ومن الممكن أن نصنفهم

---

(١) *Roback* : op. cit. p. 890.

أحد الكتاب غير المكترثين أن أرشح له بعض الكتب النفسية التى قال إنه يحتاج إليها فى عمله . فسألته : وما الغرض من ذلك ؟ فأجاب ببساطة : حتى أستطيع أن أنسج فى قصصى الحقائق النفسية (يعنى حقائق التحليل النفسى) . وقد قمت بمحاولة غير مجدية لأن أوضح له هذه المسألة ، وهى أنه إذا جمع المادة من فرويد أو من رفاقه فلن يكون أصيلا ؛ لأن التجربة عندئذ ستخلو من العمليات الخيالية . وهو أحرى أن يكون فى هذه الحالة كالأستاذ الذى لم يكن من الممكن أن يثيره المنظر وهو يخترق منطقة التيرول الجميلة مع زوجته لأنه حينذاك كان يطالع كتاباً عن مناظر التيرول »[1] .

وفى هذه الحادثة دلالة واضحة على الاتجاه الذى جرف ـ وما زال يجرف ـ كثيراً من الكتاب الأوربيين المعاصرين . ويهمنا فى تعليق « روباك » الذكى على هذه القصة أن القصاص الذى يجمع مادته من فرويد لن يكون أصيلا. فالفن الأصيل ليس صياغة للحقائق المقررة ، مهما بلغت درجة الوثوق بها ، وإنما هو استكشاف لهذه الحقائق . وهذا ما صنعه كبار الكتاب الذين سبقت الإشارة إليهم .

أيعنى هذا أننا نحرم على المتفنن أن يقرب طيبات مائدة فرويد، وأن ينأى بنفسه عنها حتى لا يكون فى إنتاجه مقرراً أكثر منه متفنناً ؟ والجواب أن كل مائدة ثقافية متاحة للمتفنن يقرب منها ما يشاء ، بل ربما كان من واجبه أن يصنع هذا ؛ فالفنان يستفيد من خبرته الشخصية ومن خبرات الآخرين كذلك . لكن خبرات الآخرين بالنسبة له من حيث هو فنان ليست إلا مادة تفاعل لا يمكن أن تصبح ملكاً له إلا بعد أن تمتزج بخبرته الشخصية وتنصهر معها فى كلٍّ موحد . لابد أن تمر هذه الخبرات من خلال منشور عقله فتنعكس فى نفسه بزاوية انكسار تحددها طبيعة ذلك المنشور . فإذا ما أنتج عملا فنيًّا صدر فى ذلك من هناك ، من تجربته الخاصة ، لا من مقررات فرويد .

والحق أن النظر إلى نتائج التحليل النفسى على أنها تصلح مادة للعمل الفنى مغالاة وقصور فى الوقت نفسه فى إدراك قيمة هذه النتائج . وإذا كان بين علم النفس والأدب اشتراك فى كثير من القضايا فليس معنى هذا أن علم النفس يستطيع

---

(١) *Roback* : op. cit., p. 886.

أن يفيد فى إنشاء الأدب . ولا أظن أحداً من علماء النفس – لأننى فى الواقع لم أجد أحداً منهم – يطمع فى أن يجعل الأدب ملحقاً بعلم النفس ، أى أن يكون الأدب هو الصورة الشعبية التى تصاغ فيها حقائق علم النفس ، بل ربما سبب لهم بعض التعاسة أن يصبح الأدب هكذا ؛ لأنهم بذلك يفقدون ميداناً خصباً من التجربة الصادقة التى يتقدم بها إليهم الأديب . أما الفائدة المحققة التى يمكن كسبها من نتائج التحليل النفسى ففائدة يحققها الناقد لا الفنان . وهو يحققها عند ما يستفيد من تلك النتائج فى إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفنى واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التى يقدمها ، وتفسير الدلالات المختلفة التى تكمن وراء الأعمال الفنية . لكن الميل إلى المبالغة والذهاب إلى أقصى الطرف كثيراً ما يشوه كذلك مثل هذه العملية لدى بعض النقاد الذين ألموا بأطراف من نتائج التحليل النفسى . « فلما كان من الدائم استخدام التشبيه والاستعارة كان أسهل شىء (لدى هؤلاء) هو تحوير كل اسم وكل فعل تقريباً إلى رمز جنسى . ترى أيسأل أولئك المفسرون أنفسهم عما إذا كانت هناك صورة أخرى كان من الممكن أن يستخدمها المؤلفون لكى يعبروا عن أفكارهم ؟ لكنهم لم يكونوا ليصنعوا هذا مادام قد يفسد عليهم لعبتهم الصغيرة ؛ فهم أميل إلى البرهنة على الحالة التى بين أيديهم » (١).

ومعنى هذا ببساطة أن علماء التحليل النفسى لا يمكن أن يكونوا بالضرورة نقاداً للأدب لمجرد أنهم يستطيعون تفسير الإشارات والرموز التى ترد فى العمل الفنى . ومعروف أن فرويد لم يكن مجرد عالم نفسانى ؛ فقد كان إلى جانب ذلك واسع الاطلاع فى الآداب الأوروبية ، متمثلا لروحها كل التمثل ، وربما كان هو نفسه ذا نزعة أدبية . ومن ثم يعد فرويد استثناء لا يقاس عليه .

ولا عجب إذن أن نجد النقاد ومعلمى الأدب ينقسمون فى الرأى إزاء قيم المقالات وسماتها ، تلك المقالات التى تحاول أن تقدم إلينا القصة الداخلية اللاشعورية لكل شخصية من شخصيات الأعمال الأدبية المشهورة . ومن الناس من هم على استعداد لقبول كل نتيجة تقريباً يصل إليها كاتب يصطنع التحليل النفسى ، ولكن هناك آخرين أكثر ميلا إلى النقد بل إلى الشك . ومن الممكن أن نصنفهم

(١) *Roback* : op. cit. p. 890.

بين إيجابيين فى موقفهم وسلبيين . وإلى جانب هذا نجد « ترلنج Trilling » يحاول أن يشق طريقاً وسطاً ؛ فهو على حين يعترف بقيمة علم النفس الفرويدى فى تفسير الأدب يلم بأوهام بعض المحللين النفسيين عند ما ينصرفون إلى الأعمال الأدبية . ويذهب « هايمان S.H. Hyman » خطوة أبعد من هذا فى التحذير من منهج التحليل النفسى المألوف فى تحليل المؤلف المحنط والمضى بعد ذلك فى تطبيق النتائج على شخصياته .

ومن كل ذلك ننتهى إلى أن الأدب والفن بعامة له كيانه المستقل وله دوره فى الحياة وهو الكشف عن مجموعة الحقائق التى تمثل هذه الحياة والتى تشكل علاقة الإنسان بها . وهو فى ذلك كعلم النفس وكغيره من العلوم التى تستهدف نفس الهدف وإن اتخذت إلى ذلك منهجاً مغايراً للمنهج الأدبى . وأن الأدب وعلم النفس منهجان متوازيان فى ارتياد هذه الحقائق وليسا متداخلين ؛ فنحن إما أن ننشىء أدباً أو نكتب علماً . وأن الميدان الصحيح الذى يمكن أن تستغل فيه نتائج الدراسات النفسية هو ميدان النقد الأدبى ، مع تحفظ فى تقدير مدى هذه الفائدة تبعاً لنوع الدراسة التى تقدم فى هذا الميدان ولطبيعة القائم بها واستعداده .

الفصل الثانى

مشكلة الفنان

« عشقت نفسها الحقيقة فازدا دت خفاء وأوغلت فى الظلام
حين رحنا – نحن الظلال – نراها بضرير العقول والأفهام »
الشرنوبى

كثير من الغموض يكتنف شخصية الفنان . هذا شىء أدركه الناس فى كل الأزمنة ، منذ أن وقف الشاعر يغنى لهم أهازيجه فيهز مشاعرهم . وأمام هذا الغموض راحوا يفسرون هذه الشخصية بما هو أغمض عند ما فرضوا وجود قوى روحية غريبة (سموها حينذاك شياطين) تتصل بهذه الشخصية وتساندها . وذاعت لدى العرب منذ وقت مبكر فكرة أن لكل شاعر شيطاناً يوحى إليه الشعر[1] . وقال الشاعر نفسه :

إنى وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطانى ذكر

وقد استفاض الحديث عن علاقة الشعراء بالجن وسماعهم لهم وتلقيهم عنهم . وكان ذلك هو التفسير الأولى لتمايز شخصية الشاعر عن بقية الناس . وليس بعيداً أن يكون وصف الشاعر بأنه « مجنون » قد اشتق من علاقته المزعومة بالجن . ووصف الشاعر بالجنون لم يكن حينذاك يعنى بطبيعة الحال أن الشاعر يعانى مرضاً عقليًّا بمقدار ما هو محاولة لتفسير قدرته الفذة التى تخيل إليهم أنها لا يمكن أن تكون لبشر .

وقد ظل الحال على وصف الشاعر بالجنون وتفسير شخصيته على أساس هذا المعنى دون قصد إلى تقرير أى حقيقة مرضية تتصل بعقله . حتى كانت الحركة الرومنتيكية فى أوربا فكانت بمثابة المثير إلى فحص صحة الفنان العقلية وتشخيص مرضه إن كان شخصاً مريضاً بحق .

والواقع أن الرومنتيكية كانت – كما سموها – « مرض العصر » كله ، فلم

---

(١) انظر : مجلة الكتاب ، عدد سبتمبر سنة ١٩٤٦ ، ص ٧٠٩ – ٧١١ ، وفى هذا المقال نصوص من شعراء مختلفين تؤكد هذا المعنى .

يكن الشاعر أو الفنان إلا عنصراً من العناصر التى شكلت الحياة آنذاك . كل ما فى الأمر أن ظاهرة المرض ربما أعلنت عن نفسها من خلاله فى وضوح لفت الأنظار إليها متمثلة فيه بصفة خاصة . وعند ذاك عاد وصف الشاعر بالجنون لكى يفهم هذه المرة فى القرن التاسع عشر على أنه جنون حقيقى ، أى على أنه حالة مَرَضية تصيب عقل الشاعر ، لا كما كان المعنى القديم . ولم تجد محاولة « شالز لامب » فى مقاله القيم عن « سلامة العقل فى العبقرية الصادقة » لدحض فكرة أن استعمال الخيال ضرب من الجنون . « وفى السنوات الأخيرة شكلت العلاقة بين الفن والمرض العقلى لا بواسطة أولئك الذين يعادون الفن على نحو سافر أو غير سافر وحدهم ، بل بواسطة أولئك الذين يشاركون فيه مشاركة فعالة كذلك . فهؤلاء الآخرون يقبلون عن رضى بل فى حماس فكرة أن الفنان مريض عقلياً ، ويذهبون إلى أن يجعلوا مرضه لازمة لقدرته على أن يقول الصدق» [١].

وفيما كتبه « ترلنج »[١] و « هانز زاخس »[٣] فى قضية مرض الفنان ما يجلو لنا حقيقة الأمر . فقد ناقشا تلك الصفات المرضية التى قد تظهر فى شخص الفنان فتدعو إلى الظن بأنه لم يكن فناناً إلا لأنه يتصف بهذه الصفات . ويمكن أن ندرج مناقشاتهما هذه تحت مقولتين عامتين :

ا — العصاب

ب — النرجسية

فأول شىء تشخص به حالة الفنان الصحية أنه عصابى neurotic ، وقد ذهبت محاولات التحليل النفسى المبكرة لتناول الفن — كما يقول ترلنج — ذهبت إلى أنه ما دام الفنان عصابياً فإن محتوى عمله الفنى عصابى كذلك ، وهذا معناه أن هذا المحتوى لا يرتبط بالواقع ارتباطاً صحيحاً . لكن التحليل النفسى فى هذه الأيام . . . لا يمكن أن يكون على هذا النحو من البساطة فى تعامله مع الفن .

---

(١) هذا الرأى لترلنج Trilling ، وقد اعتمدنا فى عرض آرائه هنا على كتابه :
The Liberal Imagination; (Secker and Warburg, London 1951).

(٢) اعتمدنا فى عرض آرائه هنا على الفصل الذى كتبه « روباك » بعنوان :
"The Psychology of Literature"
(Present-day Psychology; ed. A.A. Roback, Peter Owen, London 1956) انظر

وتعد مقالة دكتور « ساول روزنزفايج Saul Rosenzweig » بعنوان « شبح هنرى جيمس » مثالا طيباً على تقدم التحليل النفسى فى هذا الصدد . فبرغم أن دكتور روزنزفايج يستكشف العنصر العصابى فى حياة جيمس وإنتاجه نجده يرى أن هذا العنصر لا يقلل بحال من الأحوال من قيمة جيمس بوصفه فناناً أو كاتباً أخلاقياً . والحق أنه يقول إن العصاب طريقة لتناول الواقع المؤلم وغير الاقتصادى فى الحياة الواقعة ، وأن هذا الحكم العصابى فى الحياة لا يمكن أن ينتقل بصورة آلية إلى أعمال فنية يكون للعصاب أثر فيها . وهو لم يشر أصلا إلى أن العمل الفنى الذى يمكن العثور فى أصله على عنصر عصابى مرفوض لهذا السبب أو أنه تقل قيمته بحال من الأحوال . والواقع أن طريقة تناوله للموضوع توحى بأن كل عصاب — كما هو الحال طبعاً — يتناول موقفاً عاطفياً حقيقياً من أكثر المواقف امتلاء بالمعنى .

ومع ذلك فإن دكتور روزنفايج يعود فى النهاية فيستفيد من الرأى الشائع عن العلاقة السببية بين مرض الفنان روحياً ومقدرته . فمع التسليم بأن الفنان عصابى أيمكن أن يكون عصابه سبباً فى قدرته على الإبداع الفنى ؟

والحق أن وراء هذه الفكرة الشائعة ، فكرة العلاقة السببية بين عصاب الفنان وقدرته على الإبداع ، فكرة أخرى قديمة متأصلة تقول إن الحصول على المقدرة لا يكون إلا بالمعاناة . ويقول ترلنج إن العقل فى المراحل الحضارية الراقية نسبياً يبدو أنه قد أخذ فى بساطة بالاعتقاد فى أن الألم والتضحية يرتبطان بالقوة . . . فالشخص العصابى يخضع فى صورة غير واعية لنظام يقلع فيه عن بعض المتعة أو القوة ، أو هو ينزل بنفسه الألم كيما يضمن نوعاً آخر من القوة أو نوعاً آخر من المتعة .

وقد عبر الشاعر عن هذا المعنى حين قال عن « الشاعر » :

يستلذ الآلام فى نشوة الوحى وفيها الدواء والأدواء .

فعندما تنتهب نفس الشاعر الآلام يجد عوضاً عنها تلك اللذة التى يستمتع بها وهو فى نشوة الوحى . وفى هذه النشوة يكمن مرض الشاعر ودواؤه . ولا بد أن يعنى هذا أنه بسبب تلك الآلام كان الوحى ، ومع الوحى كانت النشوة . أى أن المعاناة كانت السبيل إلى الوحى ، أى الإبداع ، وكان الإبداع وسيلة لإخضاع

تلك الآلام والتلذذ بها . فلولا الآلام ما كان الوحي ، ولولا الوحي ما كانت اللذة .

فإن كان هذا ليؤكد شيئاً فإنه يؤكد تلك العلاقة السببية بين عصاب الفنان وقدرته على الإبداع .

ويقول ترلنج إنه ليس من شك فى أن ما نسميه مرضاً عقلياً يمكن أن يكون مصدراً للمعرفة الروحية . فبعض العصابيين من الناس قادرون على أن يروا أجزاء معينة من الواقع وأن يروها فى قوة أكثر مما يستطيع غيرهم ؛ ذلك أنهم أكثر قدرة على الفهم من الناس العاديين . وكثير من مرضى العصاب أو العقل يكونون فى أحوال بعينها أقرب صلة بوقائع اللاشعور من الناس السويين . وأكثر من هذا فالمحتمل أن يكون التعبير عن المعنى العصابى أو العقلى المرضى للواقع أكثر كثافة وحدة من التعبير العادى .

هذا هو أقصى ما يمكن أن يقال من دفاع عن فكرة الارتباط بين عصاب الفنان واندفاعه الفنى . غير أن الرجوع إلى عصاب الفنان — كما يقول ترلنج — يخبرنا بشىء عن المادة التى يمارس فيها الفنان قدراته ، بل إنه يخبرنا كذلك بشىء عن الأسباب التى تدعو قدراته إلى العمل ، لكنه لا يخبرنا بشىء عن مصدر قدرته ؛ فهو لا ينشئ علاقة سببية بين هذه القدرات وبين عصابه . وإذا نحن أمعنا النظر فى الأمر لم نجد فى الحقيقة أى علاقة سببية بين قدرات الفنان وعصابه . ومنذ زمن قرر « كرتشمير » أن كل ما نستطيع أن نقرره فى هذا الصدد هو أن المرض العقلى ، وبصفة خاصة تلك الحالات التى أسىء تعريفها والتى تقع على حدود المرض العقلى ، أكثر ظهوراً فى العباقرة منها فى العاديين من الناس[1] . وربما جاز لنا أن نستدل من ذلك على أن مرض الفنان عقلياً ليس عرضاً لعبقريته ، أى ليس ظاهرة سابقة لمقدرته الإبداعية أو مسببة لها . فمع التسليم بأن الشاعر عصابى على نحو فريد إلا أن قدرته على استخدام عصابيته neuroticism ليس بالتأكيد عملا عصابياً ، وهو لا يوحى إلا بالصحة . فالفنان يشكل أخيلته ويجعل لها شكلا وأصلا اجتماعياً .

وقد كان فرويد على وعى بهذا التمييز الذى لا بد أن يكون بين الفنان والعصابى ؛

---

(١) انظر : *Ernest Kretschmer* : The Psychology of Men of Genius; Kegan Paul, London 1931, p. 6.

فهو يخبرنا أن الفنان ليس كالعصابى من حيث إنه يعرف كيف يجد مخرجاً من عالم الخيال وأن « يعود ليضرب فى الواقع بقدم ثابتة » .

ويمكن أن تتضح لنا هذه الحقيقة إذ نحن اعتبرنا الفرق بين العصاب والحلم من جهة ، والفن من جهة أخرى . فمن الواضح بطبيعة الحال — كما يقول ترلنج — أن هناك بعض العناصر المشتركة بينهما ، وأن العمليات اللاشعورية التى تحدث فيهما لا ينكرها أى شاعر أو ناقد. وهما كذلك يشتركان فى عنصر الخيال fantasy وإن كان ذلك بدرجات متفاوتة . لكن هناك فرقاً حيوياً بينهما تراءى فى وضوح لشارلز لامب فى دفاعه عن سلامة العقل فى العبقرية الصادقة . يقول : إن الشاعر يحلم وهو يقظان ، فلا يتسلط عليه الموضوع وإنما يسيطر هو عليه .

هذا هو كل الفارق ؛ أن الشاعر يتحكم فى خياله ، فى حين أن المميز الصحيح للعصابى هو أن خياله يتسلط عليه .

وهناك فرق آخر يقرره شالز لامب . فى حديثه عن علاقة الشاعر بالواقع (ويسميه هو الطبيعة) يقول : إن الشاعر يخلص إخلاصاً جميلا لمرشدته السامية — يعنى الطبيعة — حتى عندما يبدو أقرب إلى خيانتها . ويعقب ترلنج على هذا بأن أخيلة الفن تأتى لتخدم غرض الاتصال بالواقع عن قرب وفى صدق . فلا شىء يميز الفنان مثل قدرته على تشكيل عمله وإخضاعه مادته الغفل ، وإن تكن مجافية لما نسميه ناموس الطبيعة . وربما كان من الصعب إنكار ما قد يعانيه الفنان من مرض أو تشويه يعد عاملا فى إنتاجه له أثره فى كل جزء من هذا الإنتاج ، لكن المرض والتشويه يتاح لنا جميعاً . فالحياة تمدنا بهما فى كرم مسرف . أما ما يميز الفنان فقدرته على تشكيل مادة الألم الذى نشعر به جميعاً . فهو فنان بفضل نجاحه فى تجسيم عصابه وتشكيله له وجعله متاحاً للآخرين بطريقة يكون لها أثرها فى ذواتهم المصطرعة . ومن هنا يمكن تحديد عبقريته بقدراته على إدراك الأشياء وتصويرها وتحقيقها ، وبهذه القدرات وحدها. وتحديدها بعصابه لا يزيد على تحديدها بقدرته على المشى والكلام أو بحالته الجنسية .

وفى هذا المقام ينبغى أن نتذكر دائماً أن نشاط الفنان يمكن أن يقترب منه كثيرون ليسوا هم ذواتهم فنانين . ومن ثم كانت تعبيراتهم لها المظهر الكامل للقدرة

على الإبداع ولها أهمية وخطورة لا يمكن إغفالها ، لكنها ليست أعمالا فنية . وإذا صح أن جيمس جويس كان عصابياً فقد كان كذلك فناناً. ونفس الحكم يصح بالنسبة لڤان جوخ .

والنتيجة الظاهرة لكل هذه المناقشة هي أن الفنان — ككل شخص آخر — قد يعانى من حالة مرضية ، وقد يتألم لسبب أو لغيره ، لكنه ليس مجنوناً . حتى عند ما يكون الفنان عصابياً لا يكون لعصابه أى دخل فى قدرته على الإبداع الفنى ، لأنه حين يبدع يكون فى حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية بكل ما فى الواقع من حقيقة .

* * *

وننتقل الآن إلى المقولة الثانية وهى النرجسية . أصحيح أن الفنان مفرط فى حب ذاته وفى تقديره لها واعتزازه بها ؟ وعلى أى نحو ؟ وهل يمكن أن يكون الإفراط فى حب الذات مفسراً لكونه فناناً ؟ أم هى نرجسية خاصة يتميز بها الفنان ؟

ولشرح هذه القضية بدأ « زاخس » بالتفريق بين الشعر وحلم اليقظة ، فوجد أن وجه الخلاف بينهما يتمثل دائماً فى الدور المحدود للمبدع . فصاحب حلم اليقظة يتخذ دائماً من نفسه بطلا ، فى حين أن الشاعر لا يصنع هذا قط . حتى عند ما يحكى الشاعر قصته كما لو أنها كانت عن نفسه ، ويستخدم جزءاً كبيراً من حياته الخاصة ومن شخصيته مادة لذلك فإنه إنما يصنع هذا بمعنى يختلف تماماً عنه عند الحالم فى اليقظة .. فهو لا تقوده رغبة فى تمجيد ذاته بل فى تقصّيها . ولم يصل كاتب انساق فى عمله إلى التمدح بنفسه إلى مستوى الفنان . فهذه الصورة من الزهو ، وهذه المتعة الناشئة من نظر الإنسان إلى نفسه فى مرآة مُجمّلة (أى النرجسية) لابد من التضحية بها عند الانتقال من حلم اليقظة الذى هو بمعزل عن المجتمع asocial إلى العمل الفنى . إنها الضريبة التى لابد من دفعها لكى يفتح الباب الذى يخرج الإنسان من العزلة إلى ائتلاف جديد مع الناس .

وهنا يظهر لنا معنى إلحاحنا الدائم على ضرورة فهم الفنان غير منفصل عن متلقى فنه . فالفنان يؤدى وظيفة اجتماعية لا تتحقق إلا بأن يستقبل الجمهور ما أبدع . وتحقيق الفنان لذاته بأن يبدع عملا فنياً لا يتم مطلقاً إلا إذا كان هناك

من يتلقى هذا العمل . ولن يظفر فنان يمجد ذاته بأى تقدير من الجمهور . ومن ثم لا يمكن أن يكون الفنان نرجسياً مثل كل الناس حين يستسلمون لأحلام اليقظة .

وهنا يتساءل « زاخس » : إن الحالم فى اليقظة يجعل من خياله وسيلة للحصول على إرضاء نرجسى لشخصه الخاص ، فماذا يحدث لهذه النرجسية عند ما يضطر المبدع لإخضاعها كيما يظفر بالمشاركة – أى الاستعداد لتحقيق الذات – من جانب جمهوره ؟ عند ما يحدث هذا التحول يبرز شكل العمل وجماله ؛ فهما يجعلانه جذاباً ويساعدانه على إثارة العواطف والسيطرة عليها ، ونحن نعرف أن المؤلف يحتاج إلى هذا لكى يتخفف من شعوره بالذنب ، ولكنه لا يكفّ عن ذلك إذا ما بدأ يبحث عن الجمال ؛ فإنه لا يصل إلى حد الاقتناع قط . فهو ينفق دون تحفظ كل حيله العقلية وكل طاقات حياته لكى يوفر لعمله من الجمال أكمله . وليس يكفى مطالبه ما هو كافٍ لأن يبهر جمهوره . وهنا نجد فى الميدان قوة أخرى عاملة ، قوة تؤدى دورها بين الشاعر وعمله ، وهى مستقلة عما يتأثر به الجمهور وإن يكن جمهوراً مثالياً . و يؤدى بنا الطابع النرجسى كلية لهذه القوة إلى أن نعرف فيها النرجسية المضحَّى بها عند الحالم فى اليقظة وقد عادت متمثلة فى رغبة الشاعر فى أن يوفر الجمال لعمله . وبعبارة أخرى فإن الشكل أو الواجهة التى لم تكن فى الأصل سوى وسيلة لغاية ، تصبح بعد عملية التحول جزءاً من الغاية فى ذاتها ، فتبدل النرجسية وتنقل من المبدِع إلى المبدَع . وعلى هذا يصبح عمل الشاعر الجزء الجوهرى فى شخصيته . فما دامت نرجسيته قد انتقلت إلى هذا العمل فهو أهم بصفة عامة من الصداقة أو الحب أو سائر ما تبقى من الحياة .

إن على الشاعر أن يستبعد قدراً كبيراً من نرجسيته ، ويحتمل أن يكون ذلك منه أكثر مما ينبغى لأوساط الناس . ولكن عمله يعود فيحرز منها قدراً هائلا يفوق ما يستطيع أن يأمل فيه الآخرون . إنه يحرز الجمال الباقى المسلم به ، والقوة الطاغية على عقول الناس ، والخلود .

يقول الشاعر صالح الشرنوبى :

يا مناى الخلدى ويا نفس طيبى ... أصبح الفن كله من نصيبى
أين لى بالإله رب الأغاريـ ... ـد أپولّو يملأ من الخلد كوبى ؟

ويقول كذلك :

إن فى الفن قوتى وخلودى ويقينى إذا فقدت يقينى

وفى البيتين الأولين يطيّب الشاعر نفسه لأنه ملك زمام الفن كله . وما دام قد ملك زمام الفن فليملأ له أپولو إله الفن كأس الخلود . وفى البيت الأخير تأكيد واضح للحقيقة التى شرحها « زاخس » عن أن الفنان يستمد قوته الآسرة من الفن كما يحقق لنفسه الخلود . وليس لهذه القوة معنى إلا قوة جمال العمل الفنى الذى يأسر الناس إليه ، وليس لهذا الخلود معنى إلا أن يظل الناس فى كل زمان ومكان أسرى لهذا الجمال . فرضاء الفنان عن نفسه (أى نرجسيته) لا يستمد من إعجاب خاص بذاته نتيجة حلم يقظة كان هو فارسه ، بل يستمد من بطولة عمله — إذا صح التعبير . وهذا يفسر لنا لماذا يحب الفنان دائماً أن يتوارى خلف عمله الفنى . إنه لا يريدنا أن نراه هو وإنما يريدنا أن نرى هذا العمل .

هكذا اختفت شخصية أعظم الأساتذة — كما يقرر زاخس — مثل هوميروس وشكسبير خلف عملهم . وقد يحتفظ المنتج لنفسه بمقدار قليل من الزهو ، لكن الصراع الشاق الطويل ، والطموح الذى لا يحد ، والتقلب بين الأمل واليأس ، كل هذا يدل على إخلاصه العاطفى للعمل . ويمكننا أن نلمس هذا المعنى فى هذه النغمة الضارعة من الشاعر حين يقول :

قلبى ؟ وما قلبى سوى أنشودة خلدت معانيها ومات كلامها
روحى ؟ وهل روحى سوى أفاقة تفنى على لهب الأسى أيامها
شعرى ؟ وأى قصيدة لم يسقها دمعى ، ولم تُبك الورى أنغامها

وهنا يتضح الخط الفاصل — كما يقول « زاخس » — بين الشاعر بوصفه فناناً والبطل ، أو « الزعيم » . فالزعيم يحتفظ بكل نرجسيته ، وهو يريد كذلك أن يسيطر على عواطف أتباعه لا لكى يتخلص من شعوره بالذنب ، فهو لا يشعر هذا الشعور ، وإنما لكى يتخذ من هذه العواطف أدوات لتحقيق أغراضه الخاصة ، لإنجاز خططه فى تعظيم شخصه . والفنان زعيم الناس ، لكنه زعيم من خلال عمله ، لا بشخصه الخاص . وهو يرغب فى كسب عواطف الناس ، ولكن بغير دافع وراء ذلك . الزعيم لا يعنيه أن تكون عواطف أتباعه ضحلة أو زائفة ؛ فكل ما يتطلبه

هو أن تخدم هذه العواطف غرضه . وليس كذلك الفنان ، فهو لا يهتم إلا بتلك العواطف العميقة الأصيلة ، وإن كان يقنع بدموع جمهوره وضحكه ، ولا يخطر له أن يستغلها أبعد من ذلك . والنمط الوسط بين هذين النمطين يتمثل فى الكاتب الذى يريد أن يخدم اتجاهاً محدداً وعملياً وفى أغلب الأحيان سياسياً . فالمؤكد أنه يكون على وعى بالفائدة البعيدة للعواطف التى حاول إثارتها ، لكنه حين يصنع ذلك يكون « زعيماً » وليس فناناً ، وغالباً ما يؤدى ذلك إلى فقدان القيمة الفنية لعمله . وفى بعض الأحيان يحدث عكس هذا مع الفنانين الصادقين ؛ فهم يبدأون وهم على وعى بأهداف عملية ؛ لكن عبقريتهم تذهب بهم بعيداً وراء النظرة الأولية الضيقة ، كما حدث لسرفنتيس Cervantes عند ما أراد أن يسخر من روايات الفرسان الجوالين — عند ذاك قرأ الناس هذه الأعمال وأعجبوا بها بعد أن كان غرضها « الحقيقى » قد نُسى منذ زمن بعيد .

ويقول « زاخس » إن هدفى الشاعر اللاشعوريين الرئيسيين ، أى التخفيف من شعور الذنب وتعويض نرجسيته ، ليسا منفصلين . ومستحيل أن يتحقق أحدهما دون الآخر ، لكنهما من الطبيعى ليسا على نفس القدر من القوة فى كل حالة ، وفى مقدورنا أن نعرف فى كل حالة رجحان أحدهما على الآخر . ومن العملى أن نتخذ هذا مبدأ لتقسيم كل الفروق العديدة بين المدارس والأساليب الأدبية إلى مجموعتين رئيسيتين بينهما بطبيعة الحال أشكال انتقالية .

وربما كان « زاخس » يعنى بذلك المدرستين الكلاسيكية والرومنتيكية ؛ فهما المدرستان اللتان تمثلان القطبين المتقابلين من تلك المدارس . فإذا طبقنا نظريته عليهما تبين لنا أن « التخفف من شعور الذنب » يرجح « تعويض النرجسية » فى المدرسة الرومنتيكية أما فى الكلاسيكية فيحدث العكس حيث يبرز تعويض النرجسية فى اهتمام الفنانين والشعراء البالغ بتوفير كل عناصر الجمال والإتقان الشكلية لأعمالهم الفنية . أما الأشكال الانتقالية فهى الأشكال التى لا يظهر فيها هذا الرجحان واضحاً ، أى المذاهب الفنية التى يتذبذب فيها الفنان بين ترجيح أحد هذين الهدفين على الآخر .

ومهما يكن من شىء فالنتيجة التى يمكن الانتهاء إليها الآن هى أن الفنان

ليس نرجسيًّا بالمعنى المألوف ، أو بالمعنى العادى للكلمة ، وذلك لأنه لا يغرم بذاته ولا يصنع من نفسه بطلا كما يصنع الحالم باليقظة ، كما أنه يختلف عن الزعيم وإن اتفق معه فى الرغبة فى كسب الجمهور إليه ، لأنه يحاول — كالزعيم — أن يستغل عواطف جمهوره لغرض شخصى . إن نرجسية الفنان نرجسية محورة أو منقولة ، أو لنقل إنها نرجسية ملغاة يعوضه عنها العمل الفنى بنرجسية أرحب .

وإذا كنا قد رأينا أن عصاب الفنان لا يفسر لنا قدرته على الإبداع فكذلك لا نستطيع هنا أن نفسر هذه القدرة برغبة الفنان فى كسب تلك النرجسية التعويضية التى يضمنها له العمل الفنى . فالرغبة شىء والقدرة شىء آخر .

ومن ثم نجدنا فى خلال فحص تلك المقولتين : العصاب والنرجسية قد وصلنا إلى بعض مشخصات الفنان ولكن بطريقة سلبية ، كأن نميز بينه وبين العصابى أو الحالم فى اليقظة أو الزعيم . أما التفسير الإيجابى لكُنْه تلك المقدرة التى تجعل من الإنسان فناناً ، أى تفسير عبقريته ، فشىء ما زال معضلا .

* * *

ما العبقرية إذن؟ وما مشخصات عبقرية الفنان بصفةخا صة؟ أوما طبيعة تلك المقدرة الخاصة التى تجعل الإنسان فناناً ؟

يذكر سوپر[١] Super أن الدراسات الوحيدة التى تم فيها تحليل هذه القدرة هى دراسات ماير Meier وتلاميذه فى جامعة إيوا ، وقد تم تحليل هذه القدرة عن طريق دراسة سير الفنانين وإنتاجهم دراسة موضوعية . وقد انتهت هذه الدراسات إلى تحديد ستة عوامل تدخل فى القدرة الفنية ، وهذه العوامل هى :

١ — المهارة اليدوية . ٢ — القدرة على بذل النشاط والاستمرار فى العمل . ٣ — الذكاء الجمالى ويعنى به ماير القدرة على إدراك المساحات كما تقيسها اختبارات ثرستون . إذ أن هاتين القدرتين من ضمن القدرات الأولية . ٤ — الخيال الابتكارى ، ويعرف بأنه القدرة على تنظيم الإحساسات الحية فى إنتاج جمالى. ولا يوجد مقياس لذلك سوى الإنتاج نفسه . ٥ — الحكم الجمالى ويعد أهم العوامل فى هذه القدرة ، ويعرف بأنه القدرة على إدراك الوحدة فى التنظيم . وهذه

---

(١) انظر : سعد جلال ، المرجع فى علم النفس ، دار المعارف بمصر ، ط ٢ سنة ١٩٦٢ ص ٤١٣ — ٤١٤ .

القدرة لا تعنى مجرد تطبيق قواعد معروفة ، ولكنها قدرة نابعة من الباطن وطبيعية فى الفنان .

أ أمكن قياس هذه القدرة الفنية ؟

إن الدراسة التجريبية القائمة على الاختبار لا يمكن استخدامها للأسف مع عباقرة الفن لأنهم أقدر ما يكونون على الروغان، هذا إذا هم قبلوا — وهذا نادراً ما يحدث — أن يضعوا أنفسهم موضع الاختبار . ولهذا أجريت الاختبارات المختلفة لقياس هذه القدرة على تلاميذ المدارس ، وكان أبرزها اختبار قياس القدرة العقلية أو الذكاء ، واختبار الحكم الجمالى الذى وضعه مايير . وقد تكون لهذه الاختبارات نتائج عملية إيجابية فى ميدان التربية ، « ولكن ليس من الحكمة أن نظن . . . أنها تزودنا بأكثر من إشارة إجمالية إلى الحالة العقلية . وإذا شئت الدقة والضبط فاعلم أن ما تقيسه تلك الاختبارات أمر غير محقق دون أدنى شك »[١]

وتعد دراسات « كوكس» Cox من أهم الدراسات التى أجريت على العباقرة . وتقوم هذه الدراسات على أساس طريقة القياس التاريخى . « وتستغل هذه الطريقة كل المعلومات التاريخية عن الفرد أو مجموعة من الأفراد ، وتجمع المعلومات فيها من مصادر مختلفة كالسيرة الشخصية والمؤلفات واليوميات والخطابات وما إليها ، لجمع أقصى ما يمكن جمعه من معلومات خاصة عن مرحلة الطفولة والشباب للعباقرة . وتتميز هذه الطريقة بتقويم ما يجمع من معلومات تبعاً لمعايير ثابتة . وقد اقترح ترمان تعديل هذه الطريقة بمقارنة إنتاج العبقرى بمتوسطات الأعمار العقلية فى اختبار بينيه للذكاء لحساب معامل الذكاء للعبقرى صاحب الإنتاج »[٢] .

وهنا نلاحظ أن هذا النوع من الدراسة قد حل مشكلة العبقرية ببساطة ، بأن نقلها من جو الغموض الذى تسبح فيه إلى مجال يستطيع الباحث إخضاعه — إلى حد بعيد — للدراسات التجريبية واختبارات القياس . فالعبقرى إنسان ذكى متميز الذكاء. وهو متميز الذكاء وليس متميزاً بالذكاء على الآخرين من الناس الأسوياء

---

(١) ا . ل . زانجويل : مدخل إلى علم النفس الحديث (رقم ١٤١ من سلسلة الألف كتاب) ص ٢٠٥ وانظر كذلك ص ٢٣٩ من نفس الكتاب فى نفس المعنى .

(٢) سعد جلال : نفس المرجع ص ٣٩٢ .

عقلياً . فكل هؤلاء أذكياء ، ولا يختلف العبقرى عنهم إلا فى درجة الذكاء[1] .

إن كل عبقرى يتمتع بقدر كبير من الذكاء ولاشك ، ولكن هل الذكاء سر العبقرية ؟ وهل كل ذكى يعد عبقرياً ؟ أيمكن أن يعد حصول إنسان ما على درجة عالية فى معامل الذكاء – كما اتضح من تقديرات معامل الذكاء فى دراسة كوكس لمشاهير الرجال من الفلاسفة والأدباء والعلماء والفنانيين والموسيقين والقادة العسكريين – سبباً لكونه عبقرياً ؟ وما الذكاء نفسه ؟ وهل كل ما يكشفه العمل الإبداعى من قدرة صاحبه هو ذكاؤه أو ذكاؤه المفرط ؟

وقد تمتد هذه السلسلة من الأسئلة التى هى فى واقع الأمر استشكالات أكثر منها أسئلة. وقد قامت دراسات كثيرة لتحديد ماهية الذكاء وشرح طبيعته ، بعضها يترك الذكاء نفسه ليبين أسباب اختلاف الناس فى درجات الذكاء فيرجع ذلك الاختلاف إلى اختلاف فى التكوين العضوى للفرد وفى الوراثة ، أو يشرح العوامل الاجتماعية والثقافية التى تؤثر فى درجة الذكاء ، وبعضها الآخر يحكم على الذكاء من خلال المظاهر السلوكية لدى الأفراد . وفى هذا النوع الأخير من التعاريف يتحدد الذكاء مرة بقدرة الفرد على التكيف مع بيئته . ومرة بقدرته على التعلم ، وثالثة بقدرته على التفكير التجريدى . أما طبيعة الذكاء فقد ظهر لشرحها عدة نظريات هى ما يسمى بنظريات العوامل . بعضها يرى أن الذكاء يتكون من عدة عناصر أو عوامل منفصلة ، وبعضها يفترض قيام عامل عام يدخل فى كل العمليات العقلية . وهذا العامل – كما يقول سبيرمان صاحب النظرية – « لا يمكننا التعرف عليه إلا عن طريق مظاهره »[2] . أما ثرستون فيقول بعامل أولى لكل مجموعة من العمليات العقلية ، يربط بينها ، ويعطيها وحدة نفسية ووحدة وظيفية تميزها عن غيرها من العمليات العقلية . وتكون هذه العمليات فيما بينها مجموعة لها عاملها الخاص . وبالتالى توجد مجموعات أخرى من العمليات كل منها لها عاملها الخاص . وحينئذ يكون هناك عدد من مجموعات القدرات العقلية كل مجموعة لها عاملها الخاص»[3] .

---

(١) راجع مصطفى سويف فى كتابه « العبقرية فى الفن » (العدد ٢٠ من سلسلة المكتبة الثقافية) ص ٢٤ ، ٣٧ ، ٤٦ .

(٢) سعد جلال : المرجع فى علم النفس ، ص ٣٧١ .

(٣) المرجع نفسه ص ٣٧٤ .

ولا يهمنا من تعريف الذكاء وشرح طبيعته إلا أن نتبين ما إذا كان الذكاء مرادفاً للعبقرية . ونحن لا نعرف حتى الآن ما العبقرية ، ولكن يبدو لنا — وهذا مجرد تأمل — أن الذكاء وحده مهما كانت درجة ارتفاعه لا يمكن أن يفسر العبقرية. وهو لا يمكن أن يفسرها إلا إذا نحن رادفنا بين النبوغ والعبقرية ؛ فقد يفسر لنا الذكاء نبوغ الفرد ، لكن العبقرية شيء آخر غير النبوغ . العبقرى نابغة بلا شك ، تماماً كما نقول أن العبقرى ذكى ، لكن الشخص النابغ ليس بالضرورة عبقرياً .

إن عوامل النمو المختلفة تقوم بدور كبير فى تحديد درجة الذكاء ؛ فالعقل يمر فى أطوار السن المختلفة بمراحل متباينة حتى يصل إلى مرحلة النضوج حيث يتمثل الذكاء بالنسبة للفرد نفسه فى أعلى درجاته . فالذكاء إذن قيمة نسبية ومتنقلة ، تتفاوت درجاتها فى الفرد نفسه بين الطفولة والبلوغ ومرحلة النضج . وزيادتها كميًّا فى إحدى هذه المراحل عن المعدل لا يمكن أن يشخص العبقرية ، فزيادة ذكاء الطفل مثلا عن المعدل لا يمكن وحدها أن تصنع منه عبقريًّا ، لأن هذه النسبة من الذكاء تقل على كل حال عن معدل ذكاء الفرد العادى فى مرحلة البلوغ أو مرحلة النضج العقلى . وعندئذ لا يمكن أن يعد الطفل عبقريًّا إلا بالقياس إلى نفسه . وهذا لا يكفى لتفسير العبقرية على أساس الزيادة الكمية لدى العبقرى عن معدل الذكاء بالنسبة للفرد السوى العادى . وعندئذ قد يقال إن زيادة الذكاء كمياً لدى شخص ما فى مرحلة النضوج العقلى هى التى تشخص عبقريته ، وعندئذ لا تقاس عبقريته بالنسبة إلى شخصه بل بالنسبة إلى كل الآخرين فى كل مراحل النمو بما فيها مرحلة النضج. ومثل هذا القول لن يعنى إلا أن العبقرية ظاهرة لا تكشف عن نفسها إلا فى مرحلة متأخرة نسبيًّا من حياة الأفراد . والمعروف من حياة العباقرة أن كثيرين منهم قد تكشفت عبقريتهم فى سن الطفولة (موتسارت) وآخرين قضوا نحبهم فى أوائل العقد الثالث من حياتهم (توفى كيتس ، ذو المقدرة الشكسبيرية — ولم يتجاوز السادسة والعشرين من عمره) .

وهذا التحليل للعلاقة بين الذكاء والعبقرية يجعلنا نرى أن مستوى الذكاء وحده أو كميته لا تكفى لتفسير العبقرية ، كما يجعلنا نفترض ضرورة عوامل أخرى تضاف إلى الذكاء حتى يمكن أن نأمل فى تفهم أشمل لهذه القضية . فالواقع أن

« النمو العقلى فى الإنسان ناحية واحدة لعملية نضج أكثر عموماً تنطوى على وظائف جثمانية كما تنطوى على أخرى نفسية »[١] .

فما تلك الوظائف النفسية التى تدخل فى مكونات العبقرية ؟

انتهى « جيلفورد »[٢] من تحليله للنشاط الإبداعى إلى أن هذا النشاط يعتمد على ثلاثة أنواع من الوظائف النفسية تختلف أحياناً من حيث طبيعتها وتختلف دائماً من حيث الدور الذى تقوم به فى عملية الابتكار .

١ — مجموعة الوظائف الخاصة بالإدراك والمعرفة ، أى معرفة جانب معين من أى موقف يواجه الشخص ، وهذا الجانب هو أن الموقف ينطوى على مشكلة تحتاج إلى حل . وعلى أساس هذه الوظائف يقوم أى نشاط ابتكارى سواء فى الفن وفى العلم وفى الفلسفة . على أنه يشترط أن تنشط معها مجموعة أخرى من الوظائف تكمل صورة النشاط الابتكارى حتى نستطيع أن نأمل فى الجديد من المبدعات .

٢ — مجموعة الوظائف الإنتاجية ، وهى مستقلة عن وظيفة إدراك المشكلات ، وتدخل بوصفها عناصر فى لحظات الإنتاج لدى العبقرى ، وتتألف من ثلاثة عناصر :

(ا) الأصالة ، وتتضح فى الميل إلى التجديد . وهى وظيفة مزاجية ، يصحب انطلاقها شعور بالراحة .

(ب) الطلاقة ، وتتكشف فى مدى السهولة أو السرعة التى يتم بها للشخص استدعاء أكبر عدد من الألفاظ أو الأفكار أو التخيلات .

(حـ) المرونة ، وهى القدرة على أن نغير من نظرتنا إلى الأمور أو المشكلات ، فإذا ما أعيانا الوصول إلى شىء من وجهة اهتدينا إليه من وجهة أخرى . وكثيراً ما يتوقف الابتكار على هذه الوظيفة . على أن المرونة وظيفة متخصصة فى أنواع معينة من النشاط تختلف من شخص إلى آخر . فالشخص ذو المقدرة المرنة فى مجال الفن مثلا لا يكون بالضرورة مرناً فى المجالات الأخرى العلمية أو الاجتماعية . وهى بعد — كالأصالة — ذات طبيعة مزاجية .

(١) زانجويل : مدخل إلى علم النفس الحديث ، ص ٢٤٠ .

(٢) اعتمدنا فى تلخيص نظريته على كتاب « العبقرية فى الفن » للدكتور مصطفى سويف ، ص ٣٩ — ٤٦ .

وهذه الوظائف النفسية مستقل بعضها عن بعض ، وتتفاوت حظوط الناس منها. أما العبقرى فلابد له من توافرها جميعاً بدرجة عالية من النشاط .

٣ — وظيفة التقويم ، وهى الوظيفة التى نحكم بها على قيمة شىء ما أو موضوع ما من حيث ملاءمته لأن يوضع مع أشياء أخرى ، أو لأن ندخله فى سياق معين .

فالعبقرى إذن — إلى جانب ذكائه المفرط — يتمتع كذلك بقدرات تتمثل فى نشاط هذه الوظائف النفسية . وإذا كنا جميعاً نستمتع بهذه القدرات فالفرق بيننا وبين العبقرى فى هذا المجال هو أن العبقرى لابد أن يتوافر له أكبر قسط من نشاط هذه الوظائف مجتمعة ، فى حين أننا قد لا يتوافر لنا إلا نشاط بعض هذه الوظائف وبدرجة أقل .

والواقع أن هذا التحليل الذى قام به « جليفورد » ربما كان أصدق محاولة لتحديد الوظائف النفسية التى تعمل فى كل عمل ابتكارى . والعبقرى شخص مبدع ومبتكر ، ومن ثم يلقى لنا هذا التحليل فيضاً من الضوء على مكونات العبقرية . فالعبقرية إذن ذكاء ونشاط نفسى ، أى ذكاء وانفعال ، وهو ذكاء متفوق وانفعال حاد .

ترى أيكفى هذا التحليل لتشخيص العبقرية ؟ لقد رأينا أن الذكاء وحده لا يكفى لتفسير القدرة على الإبداع لدى العبقرى فهل يكفى الانفعال ؟ واضح أننا قد ننفعل ولا نبدع . وحين ننفعل فننتج ، ما الذى يضفى على إنتاجنا هذا صفة العبقرية ؟ المؤكد أن الآخرين هم الذين ينعتون العمل بأنه عادى أو عبقرى ، فلماذا يضيفون صفة العبقرية إلى بعض الإنتاج دون بعض ؟ يبدو أن شيئاً غريباً يصادفنا فى هذا الإنتاج فيجعلنا نخلع عليه هذه الصفة . وهذا الشىء الغريب يتمثل فى منطق الفنان الخاص الذى لم نألفه فى حياتنا العادية . وقد عبر توفيق الحكيم عن هذا الموقف حين قال : « إنك تعلم من غير شك أن لى منطقاً خاصاً يشط بى أحياناً عما اعتاده الناس ، فإذا أنا فى واد والناس فى واد . ينظرون إلىّ ويقولون : إما أنه أبله وإما أنه فطن »[1]. والوصف بالبله أو الفطنة هنا يرجع

---

(١) توفيق الحكيم : زهرة العمر (العدد ٤٧ من كتاب الهلال ، فبراير سنة ١٩٥٥) ص٦٠—٦١ .

إلى طريقة الشخص فى تقدير ذلك المنطق الخاص الذى يتمثل له فى نتاج الفنان . وهو لا يغير من الحقيقة شيئاً ، وهى أن للعبقرى منطقاً خاصاً فى تناول الأمور وفهمها وعرضها يغاير منطق الناس العادى . فالعبقرية إذن ، إلى جانب أنها ذكاء وانفعال حاد ، تمثل طريقة خاصة فى التناول . فالذكاء والانفعال يمثلان فى العبقرية الضرورة ، أما طريقة التناول فتمثل فى العبقرية الإمكان .

وبعد هذا التحليل لابد أن نقرر أن العبقرية ما تزال — وربما ظلت فترة قد تطول — مشكلة عصية الحل .

* * *

وإذا كنا قد أعيتنا الحيلة فى فهم طبيعة القوة المبدعة لدى الفنان التى يتميز بها عن غيره من الناس فربما استطعنا أن نعوض ذلك بمناقشتنا لقضية الدافع إلى الإبداع . لماذا يبدع الفنان ، ولماذا يكتب الأديب ؟

هناك بطبيعة الحال محاولات أولية كثيرة لتفسير ذلك . منها أن الكاتب يكتب رغبة فى كسب معاشه أو حباً فى الشهرة . ولاشك أن كل من خط أفكاره وتقدم بها إلى المطبعة يتوقع فى نشرها مصلحة معينة له . ومع ذلك فقد كتب كثيرون تحت أسماء مستعارة ، وأنفق آخرون المال من أجل أن تنشر أعمالهم . فنشر هذه الأعمال فى ذاته — وفيما يظن — يدغدغ فيهم شعور الزهو عند ما يرون نتاج عقولهم يشغل عقول الآخرين . وقد عبر الشاعر المتنبي عن هذا المعنى عند ما قال :

أبيت ملء عيونى عن شواردها ويسهر القوم جراها ويختصموا ا

فهو ينام قرير العين سعيداً بعد أن أخرج للناس قصيدته وتركهم يقضون الليل فى خصام حول إدراك مراميها .

ومن تلك التفسيرات كذلك أن الأديب لا يكتب لكى يستمتع بثمار عقله على نحو أو آخر ، وإنما هو يكتب لأنه يستمتع بعملية الإبداع ذاتها ، فهذه المتعة هى حافزه على الكتابة ، لأنه يتخلص بها من وطأة الظروف على نفسه . وقد سبق أن رأينا كيف أن نشوة الإبداع قد هونت على الشاعر الآلام بل جعلته يستعذبها .

وحين كان الفن مرتبطاً بالدين ظل النظر إلى الأعمال الفنية قائماً على أساس أنها

رموز بدائية ، ومن ثم كانت هذه الأعمال فى تقدير الإنسان من وجهة النظر الفنية ذات جانب واحد ، دون الوعى مطلقاً بهذه الصفة . ويقول « إرنستو جراسى »[١] إن الإنسان قد فاته أن يلقى على نفسه هذا السؤال : على أى نحو يتم هذا التحول من الدين إلى الفن ؟ وأغلب ما يقدم إلينا من إجابة عن هذا السؤال يأخذ طابعاً عقليًّا لا يضع بين أيدينا أى حل ، كما لا يقدم إلينا شيئاً يعيننا على فهم الظاهرة. وعلى هذا تكون الإجابة تقريباً : « إن الإنسان عند ما لا يكون راضياً عن معرفته العارية بالأشياء ووجوده فى الحياة وكذلك عن الأحداث يقرر — كيما يحقق رغبته الخاصة فى الانسجام — أن يقيم من هذا على نحو حر كلاً Gestalt متكاملا . وحين يجد المتعة فيما تتركه المعانى وكذلك الألوان والأنغام من انطباعات يأخذ فى تنظيم هذه الانطباعات وفق هواه . . . وهذا هو الأساس العميق لذلك العمل الإنسانى الذى نسميه فنًّا ». ولكن لماذا لا يرضى الإنسان عن معرفته العارية ؟ وإلى أى مدى تؤدى الرغبة فى الانسجام إلى الإبداع الفنى ؟ ولماذا يكون « الهوى » الخاص هو صاحب الأمر فى تنظيم ما ينقل إلينا من المعانى ؟ .

وإذا نحن مضينا فى البحث عن الدوافع التى تحرك الناس فى شتى نواحى الحياة وجدنا لها نصيباً وافراً فى هذا المجال. ولكن ترى أيتحرك الإنسان فى جميع الحالات بوعى منه أم دون وعى؟ حقًّا إنه يتحرك لتلبية حاجة فزيائية أو حاجة عقلية ولكن يبدو أن المحركات البشرية الأساسية شىء آخر غير ذلك ؛ « فقد عرف الشعراء من غير شك أن الحب والكراهية والخوف هى القوى التى حركت الرجال والنساء ، لكن الألفاظ العديدة التى استخدمت فى أى لغة من اللغات قد مالت إلى إبهام الحقيقة القائلة إن هناك —بصفة أساسية— قوة واحدة بسيطة تحرك الإنسانية كلها . . . وقد اختار فرويد لتسمية هذه القوة كلمة الجنس . وهى — ككل الكلمات — قد مالت إلى أن تأخذ أكثر من معنى واحد ، ، فتكون محمودة أو مذمومة بخاصة إذا ارتبطت بالسرور أو الألم ، أو ارتبطت بالسلامة أو بالخطأ »[٢]

والحق أن فرويد كان أول من بحث عن تفسير أعمق من كل التفسيرات

(١) *Ernesto Grassi* : Kunst und Mythos, p. 79.

(٢) *Basler* : op. cit., p. 14.

السابقة ، فاستخرج من اللاّشعور الصراع الذى كان يزعج الفنان الذى راح يبحث نتيجة لذلك عن مهرب فى عالم من الخيال . ومنذئذ بدأت عبارة « الهروب من الواقع » تأخذ طابع التعويذة التى تفسر كل عمل إبداعى . فالفنان ليس وسيطاً حرًّا بل هو مدفوع بشيطان لم تمكن له قوة علوية (كما ظن سقراط) وإنما هو شيطان ولدته قوى اللاّشعور المصطرع بعضها مع بعض حول ميراث التجارب المكتسبة من عهد الطفولة ، والتى تسبب للمبدع الناشئ التعاسة[١] .

أصحيح أن الشاعر أو الفنان يهرب أو يحاول أن يهرب من الواقع ؟ أيكون استخدامه الخيال فى إبداعه الفنى سبباً كافياً لهذه الدعوى ؟ وقبل كل هذا كان ينبغى أن نتساءل : أيفصل الفنان حقًّا بين عالم الواقع وعالم الخيال ؟ وحين يدخل الخيال عنصراً أساسيًّا فى عمله أيكون هذا معناه أن الشاعر أو الفنان يعى أنه إنما يتعامل مع عالم خيالى لا صلة بينه وبين الواقع ؟

يقول « مورينو »[٢] : ليس بين الحقيقة والخيال صراع ؛ فكلاهما عنصر فعال فى مجال أوسع هو عالم الأشياء والأشخاص والأحداث ، ذلك العالم الدرامى النفسى psychodramatic . وفى منطق هذا العالم يكون شبح والد هملت حقيقيًّا ومن حقه أن يوجد كهملت نفسه سواء بسواء . فالأوهام والهلوسات تكتسى باللحم ؛ أى أنها تجسم على المسرح ، كما تظفر بتساو فى المنزلة يصحبه مدركات حسية عادية .

وهذا معناه أن الشاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة بل يلتمس الحقيقة كذلك فى الخيال . فالخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلى الذى يعانى منه الفنان . ومن ثم يتضح لنا الخطأ فى استنتاج أن رغبة الفنان فى الهروب من الواقع هى التى تدفعه إلى الإبداع الفنى من حيث إن هذا الهروب من الواقع يكون إلى عالم خيالى ومن حيث إن الخيال عنصر لازم فى الإبداع الفنى . فالحقيقة أن الشاعر يحتال على الواقع بالخيال ، أى أنه يحاول تعمق الواقع بالخيال ، فهو إذن لا يهرب منه بل يغوص فيه . وربما كان الأصح أن نقول

---

(١) *Roback* : op. cit., p. 871.

(٢) *Moreno (J.L.)* : Psychodrama and Society; cf. Present-Day Psychology, p. 681.

إنه إنما يحاول الهروب من « حالة » إحساسه الحاد بالواقع ، واقعه النفسى الذى يموج بألوان الصراع . وهو أدنى إلى « التخلص » منه إلى الهروب . وعندئذ يكون الدافع إلى الإبداع هو الرغبة فى التخلص من هذا الواقع لا الهروب منه وتركه هناك إلى عالم آخر خيالى لا يمت إليه بصلة .

وإلى جانب هذا التفسير نجد تفسيراً آخر لرانك Rank [1] على أساس من فكرة الإرادة لدى الفنان . فنحن نعرف أنه فى الدافع الإبداعى لا تتمثل أرقى صورة لتأكيد إرادة الفرد فحسب بل يتمثل فيه كذلك أعظم نصر للإرادة ، أى انتصار إرادة الفرد على إرادة النوع الذى يتمثل فى الناحية الجنسية . ويتمثل نصر لإرادة الفرد مماثل لهذا النصر . . . فى قضية حب الفرد التى يكمن معناها النفسى فى حقيقة أن الفرد لا يستطيع ولا يريد أن يقبل دوره النوعى generic rôle إلا إذا كان ممكن التحقيق بطريقة شخصية للفرد فى تجربة الحب . وهذا يمثل — كما هو واضح — المقدرة الإبداعية للنمط المتوسط من الناس، الذى يتطلب لنفسه فردية محددة يخلقها هو إذا اقتضى الأمر . وهى فردية تعتمد على إرادته الفردية ، ومن ثم تحقق له هذه الإرادة وتبقى عليها . وعلى العكس من ذلك النمط المبدع من الناس ؛ فهو لا يقنع بخلق فرد ، بل يخلق فى خياله الخاص بدلا من ذلك عالماً كاملا ، ثم يطلب من العالم كله أن يوافقه على ما أبدع ، أى أن يجد ما أبدعه صالحاً ومن ثم يحققه .

وإذن فإرادة الفرد التى يستطيع الشاعر أن يفرضها على إرادة النوع ، أو رغبته فى فرض إرادته على النوع هى التى تحفزه إلى الإبداع . وهو تفسير له وجاهته من غير شك ، يضاف إلى التفسير السابق .

ثم يأتى تفسير « ينج »[2]. وهو يرى أن كل شخص مبدع يمثل ثنائية أو مركباً من نزعات متعارضة . فهو من ناحية كائن بشرى له حياته الشخصية ، فى حين أنه من ناحية أخرى عملية إبداعية غير شخصية . وهو ما دام — بوصفه كائناً بشريًّا — من الممكن أن يكون سليماً أومريضاً فإنه يجب علينا أن ننظر إلى

(١) *Cf. Roback;* pp. 872-3.

(٢) *Cf. Robac;* opp. 873-4.

تكوينه الجسمانى لكى نحصل على مايحدِّد شخصيته . ولكننا لا نستطيع أن نفهمه من خلال قدرته بوصفه فناناً إلا بالنظر فى عمله الإبداعى . فنحن عرضة لأن نرتكب خطأ جسيماً إذا نحن حاولنا أن نشرح طريقة حياة سيد إنجليزى أو ضابط بروسى أو كردينال من خلال العوامل الشخصية . فالسيد والضابط ورجل الدين يؤدون فى وظائفهم هذه دوراً غير شخصى ، ويتسم تكوينهم الجسمانى بموضوعية خاصة. أما بالنسبة للفنان فيجب أن نسلم بأنه لا يؤدى وظيفته متخذاً صفة رسمية ، بل العكس من ذلك تماماً أدنى إلى الحقيقة . ومع ذلك فهو يشبه الأنماط التى ذكرتها فى أحد الجوانب ، لأن الاستعداد على نحو خاص للفن يتضمن شحنة من الحياة الروحية الجمعية collective مقابل الحياة الشخصية . فالفن نوع من الدفع الداخلى الذى يستولى على الكائن البشرى ويجعل منه أداة له . وليس الفنان شخصاً ذا إرادة حرة يسعى إلى رغباته الخاصة ، وإنما هو شخص يسمح للفن أن يحقق أهدافه من خلاله . وقد تكون له بوصفه كائناً بشرياً أحوال وإرادة وأهداف شخصية ، لكنه بوصفه فناناً يعد « إنساناً » بمعنى أسمى ؛ فهو « إنسان جمعى » يستطيع أن ينتقل ويشكل اللاشعور ، أو الحياة الروحية للنوع البشرى . وهو لكى يؤدى هذه الوظيفة الصعبة يكون من اللازم له فى بعض الأحيان أن يضحى بالسعادة وبكل ما من شأنه أن يجعل الحياة محببة إلى الكائن البشرى العادى .

ولكن ما طبيعة ذلك الدفع الداخلى الذى يستولى على الكائن البشرى ويجعل منه أداة له ؟

إن حياة الفنان — كما يرى « ينج » — لا يمكن إلا أن تكون مليئة بألوان الصراع ؛ لأن فى داخله قوتين تتصارعان هما : الميل البشرى للسعادة والرضاء والاطمئنان فى الحياة من جهة ، وشوق جارف إلى الإبداع قد يذهب بعيداً إلى حد أن يتغلب على كل رغبة شخصية ، من جهة أخرى . فحياة الفنانين بصفة عامة غير مُرضية إلى حد بعيد — إن لم نقل إنها مؤسفة . وذلك بسبب ما فيهم من نقص من الناحية البشرية والشخصية ، وليس بسبب حظ مشؤوم . وليس هناك استثناء من القاعدة التى تقول إن الشخص يجب أن يدفع غالياً ثمن ما تهبه السماء من

النار المبدعة . ويبدو الأمر كما لو أن كلا منا قد منح عند ميلاده لوناً معيناً من الطاقة . . . فكيف يمكننا أن نشك فى أن عوامل النقص وأنوان الصراع هذه ليست إلا النتائج المؤسفة لحقيقة أنه فنان ، بمعنى أنه إنسان قد اختير منذ مولده لمهمة أعظم من مهمة الشخص الفانى . والمقدرة الخاصة تعنى بذل قدر كبير من الطاقة فى اتجاه معين ، يتبعه انصراف عن بعض الجوانب الأخرى من الحياة .

ولقد حاول فرويد فى دراسته التحليلية لأشخاص الفنانين أن يبحث عن الدافع أو الدوافع التى دفعت هؤلاء الفنانين إلى إنتاج أعمالهم الفنية . وقد كان أوضح هذه الدوافع هو الدافع الجنسى eros كما سبق أن ذكرنا . وقد عزز فرويد نظريته هذه بفهمه الخاص لظاهرة « الكبت » . وقد نشأ هذا الفهم من دراسته للظاهرة التى تبدو — من وجهة النظر المنطقية — لغواً ، فى مثل الرغبة اللاشعورية عند الابن فى أن يحب أمه ويحتل مكان أبيه فى ذلك . وقد منعت هذه الرغبات — منذ بداية التاريخ المدوّن — بواسطة أقوى وسائل التحريم الدينية والاجتماعية ، وكان نتيجة ذلك أنه صار ينظر إليها بوصفها غير طبيعية . . . وقد وجد فرويد أن مثل هذه الرغبات تتمثل بوضوح فى الأحلام ، فى الوقت الذى لم يتضح له فيه هذا من سلوك مرضاه الواعى اليقظ عند ما حلل هذا السلوك بمنطق الكبت . ومن هنا فهم أن الدوافع الطبيعية عند ما توصف بأنها خطأ فإنها من الممكن أن تكبت ، ولكنها لا تنمحى ، بل تبقى فى اللاّشعور حتى وإن لم يعد العقل الواعى يعرفها »[1] .

فوظيفة الكبت إذن هى منع النزعات النفسية من السير فى طريقها الطبيعى . وهذا المنع لا يقضى على النزعات النفسية ؛ فهى تظل قوة متحفزة للظهور ولكنها تبقى مع كل هذا مختفية فيما يسمى باللاّشعور[2] . وهى تحاول فى كل وقت أن تطفو على السطح وأن تظهر بصورة إيجابية ، ولكن الذات العليا (والأنا فى بعض الأحيان) ما دامت منتبهة وواعية فإنه لا مجال لطفوها وتحققها . « وفى اللاّشعور تتخذ ثياباً رمزية ينظر إليها العقل الواعى على أنها كلام فارغ وهو فى الحقيقة لا يعرف أهميتها »[3] .

---

(١) *Basler* : ibid., p. 15.

(٢) عبد العزيز القوصى : أسس علم النفس (القاهرة سنة ١٩٦٠) ص ٢٦٧ .

(٣) *Basler* : loc. cit.

وقد ألقى فحص المحلل النفسى للأحلام وأحلام اليقظة فيضاً من الضوء على عمل العقل عند الفنان . . . فإن العمل الإبداعى عند فنان ما – كما هو الشأن فى حلم اليقظة – هو إلى حد بعيد عملية لاشعورية[١] .

فإذا نحن التمسنا الحلقة التى تربط بين العمل الفنى والنوازع الجنسية وجدناها متمثلة فى الأحلام . فهناك نوازع جنسية (سواء أكانت أوديبية أم إلكتراوية) مكبوتة لسبب أو لآخر ، وهى مكبوتة فى اللاشعور ، فليست تستطيع الظهور إلا فى حالات غفلة من الشعور ، فتظهر عندئذ ، ويفرغ اللاشعور شحنته فى شكل رموز . وفى العمل الفنى يتحقق الشىء نفسه . ويؤكد « جوته » نفسه « أنه كتب أحسن قصصه فى أثناء فترة نوم حالمة غريبة يقارنها هو بحالة النائم فى أثناء السير somnambulist . وإذا نحن بحثنا عن مثل من الكتاب الأحياء فإن الأستاذ هوسمان على استعداد لأن يخبرنا عن الطريقة التى كتب بها أشعاره الخاصة حيث يقول : إننى أعتقد أن إنتاج الشعر عملية فيها من الانتباه أقل مما فيها من الغفلة اللاإرادية»[١] .

فالعمل الفنى إذن تدفع إليه أسباب هى التى تدفع إلى الحلم ، ويحقق من الرغبات المكبوتة فى اللاشعور ما يحققه الحلم . وهو كذلك يتخذ من الرموز والصور ما ينفس عن هذه الرغبات ، ويخلق بين هذه الرموز أو الصور علاقات بعيدة وغريبة فى الوقت نفسه . ومن هنا تأتى المتعة التى يجدها الفنان فى إخراجه عمله الفنى إلى الوجود .

وقديماً تحدث أرسطو – وهو بسبيل الحديث عن المأساة – عن فكرة التنفيس « الكاثرسيز » ، ومؤداها أن التمثيليات تعين المتفرجين على أن يتخففوا من مشاعرهم الزائدة الحبيسة ، وأن يحققوا رغباتهم المكبوتة . وهذا التنفيس وهذا التحقيق هما اللذان يحدثان فى نفس المتفرج المتعة ويشعرانه بالسعادة .

والذين يعانون الإنتاج الفنى يقررون فى سهولة أنهم طالما أحسوا بالمتعة أو اللذة أو السعادة بعد أن أتموا إخراج العمل الذى يبدعونه . وليس هذا – بناء على النظرية التحليلية – إلا نتيجة لقدرتهم خلال هذا العمل على التنفيس على فائض شعورهم

(١) *Cyril Burt* : How the Mind Works (2nd. ed., London 1945), p. 273.

أو عن رغباتهم المكبوتة فى اللاشعور .

* * *

ومن كل ما مضى يتضح لنا أننا نستطيع من خلال الدراسات النفسية والتحليل النفسى أن نعرف الشىء الكثير عن الفنان وإن لم نتمكن من معرفة كل شىء . وقد رأينا أنه يمتلك قدرة فائقة كانت تفسر قديماً فى ضوء فكرة الإلهام ثم فسرت على أساس مرضى . وكلا التفسيرين قد صار مرفوضاً فى وقتنا الحاضر . وهى تفسر حديثاً فى ضوء أبحاث الذكاء والتوافق الاجتماعى . وإن كانت نتائج هذه الأبحاث لا يمكن قبولها كلية أو رفضها كلية ؛ فهى من غير شك تلقى كثيراً من الضوء على جوانب المشكلة . وقد حاولنا فى هذا الفصل أخيراً أن نتبين الدوافع التى تدفع الفنان إلى الإبداع ، لأننا فى العادة لا نستطيع أن نعترف بالفنان إلا حين يبدع . فقد تكون لديه المقدرة الإبداعية ولكنه لا يستغلها ، فما الذى يدعوه أو يدفعه إلى استغلالها . ومن ثم كان بحثنا للدوافع التى تدفع الفنان إلى مزاولة مهمته جزءاً مكملا — فى رأينا — للقضية العويصة ، قضية الفنان .



الباب الثانى

فى فن الشعر

قبل أن يظهر « فرويد » فى الميدان لكى يبحث عن الـ « أنا » كتب إدجار ألن بو إلى أحد أصدقائه عن رأيه الجمالى فقال : « حينما نقسم عالم العقل إلى أقسامه الثلاثة الواضحة المباشرة يكون لدينا العقل الصرف ، والذوق ، والحس الأخلاقى ، . . . وكما أن العقل يعنى بالحقيقة فإن الذوق يدلنا على الجميل فى حين أن الحس الأخلاقى يهتم بالواجب » .

لورنس دوريل



تمهيد

موضوع الشعر من الموضوعات المتعددة الجوانب . وأهم هذه الجوانب فى نظرى – إذا كنا نهدف من دراسته هنا إلى استغلال ما يقدمه إلينا التحليل النفسى من معارف – هو الجانب الذى يشرح لنا طبيعة العمل الشعرى ذاته ، أعنى مكوناته وعناصر التأثير فيه . وسوف أهتم بدراسة الشعر هكذا دراسة تحليلية لأن هذا الجانب هو الذى قلما يظفر باهتمام المتخصصين فى علم النفس ، من جهة ، ومن جهة أخرى لأننا نستهدف من هذا البحث بصفة عامة تدعيم الدراسات النقدية للأدب والفن بالمعرفة العصرية التى تكفل لنا تفهم أبعاد العمل الأدبى موضوع النقد . فليس من شك فى أن مرحلة فهم العمل الأدبى هى أهم وأخطر مرحلة فى العملية النقدية . وكلما عمقنا هذه المرحلة ووسعنا من أبعادها كان ذلك أحرى أن يكشف لنا المزيد من القيم التى ينطوى عليها العمل الأدبى . وواضح من موقفى هذا أنى لا أنكر أن هناك جوانب أخرى فى قضية الشعر تفيدنا المعرفة النفسية فى جلائها . من ذلك عملية الإبداع ذاتها وكيف يخرج الشاعر قصيدته إلى الوجود . وفى المقدمات النظرية لهذا البحث إلمام بمثل هذه القضايا ، اقتضى منهج هذا البحث وضعها حيث وضعت ؛ ذلك أن عملية الإبداع والتجربة الفنية من قضايا الفن العامة التى لا ترتبط بنوع أدبى دون آخر . فالشاعر والقصاص والكاتب المسرحى يشتركون جميعاً فى أنهم يمرون بتجارب فنية ، وفى أنهم يبدعون أعمالا فنية . وقد يكون لاختلاف الشكل الأدبى والأداة المستخدمة فى إنجازه أثر فى طريقة كل منهم فى الإبداع خاصة ، مما يقتضينا تقصى طريقة كل منهم على حدة ، لكن المؤكد أن الفرق فى هذا المجال ليس جوهريًّا . وقد كتب مصطفى سويف بحثه عن « الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة » ، وشرح فيه طريقة الشاعر فى كتابة القصيدة والمراحل المختلفة التى تمر بها هذه العملية . ومهما يكن الرأى فى بعض تفصيلات هذا البحث فإنه من المؤكد أنه أوفى بحث ظهر حتى الآن فى لغتنا ، يشرح هذه القضية . وقراءة هذا البحث – الذى يهتم بالإبداع فى الشعر بصفة خاصة – تؤكد لنا أن القصّاص والكاتب المسرحى

لا يختلفان كثيراً فى « طريقة » إبداعهما أعمالهما الفنية عن الشاعر . على أننى أعود فأنبه إلى أن معرفتنا بتفصيلات الطريقة التى يكتب بها الأديب ، كائناً ماكان النوع الأدبى الذى يبدعه ، لا يفيدنا كثيراً فى فهم العمل الأدبى ذاته وفى تفسيره .

من أجل هذا أوثر هنا أن تنصب دراستى للشعر على الشعر نفسه ، أعنى الشىء الذى تم إبداعه . وفى هذه الحالة لا يمكن أن تنقل نتائج هذه الدراسة لتطبق على العمل القصصى أو العمل المسرحى . ذلك أن التجربة الفنية وإن اتفقت مشخصاتها أو تشابهت على أقل تقدير عند الشاعر والقصاص إلا أن القصيدة والقصة والمسرحية — بعد أن صارت ناجزة بين أيدينا — تعد أشياء مختلفة كل الاختلاف .

وفى الفصل التالى تحليل للصورة التشكيلية للشعر يتبعه فصل تطبيقى تدرس فيه نماذج من الشعر العربى قديمه وحديثه ونماذج من الشعر الغربى الحديث .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الأول

تشكيل العمل الشعرى

التشكيل الزمانى :

حين نتحدث عن التشكيل فى الشعر يخطر لنا التمييز القديم الذى عرف واستفاض منذ النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، ذلك التمييز بين « فن الكلمة » فى أى شكل من أشكاله ، من حيث إنه فن زمانى ، كفن الموسيقى ، وبين الفنون المكانية الصرف ، كالرسم والتصوير والنحت وما إليها . وقصة التمثال « لاوكون » الذى صنعه بعض الفنانين الرودسيين ، وكتاب الناقد الألمانى « لسنج » المسمى «لاوكون ، أو فيما بين فن التصوير والشعر من حدود » ، الذى تناول فيه بالتحليل الفروق المادية بين التناولين الشعرى والبلاستيكى للموضوع الواحد ، كلاهما مشهور . وقد تبلورت النظرية آنئذ فى أن اختلاف الأداة التى يستخدمها الشاعر (وهى الكلمة) عن الأداة التى يستخدمها الفنان التشكيلى كالرسم مثلا (وهى الألوان والأصباغ وما إلى ذلك من مواد جامدة) هو الفيصل فيما يستطيع أن يحققه كل من الشاعر والرسام من تصاوير .

إن اللغة حقًّا أداة زمانية ، لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعاً زمنيًّا لحركات وسكنات فى نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها . وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلا معيناً لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن ، أو هى فى الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلا يجعل له دلالة معينة ، تماماً كما أن الرسم تشكيل للألوان فى المكان له دلالته ، أو هو تشكيل للمكان ، للمادة الغفل ، بحيث تكتسب معنى خاصًّا .

غير أن اللغة وإن كانت زمانية فى طبيعتها إلا أنها تحمل فى الوقت نفسه دلالات مكانية ، حتى إننا لنستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمانية تشكيلا فى الوقت نفسه لحيز مكانى . وكلمة مثل كلمة « مستشفى » توضح ما نقصد ؛

فالمقاطع الصوتية الثلاثة (مسْ – تشْ – فى) التى تتكون منها هذه الكلمة تدل على ثلاث حركات ينتهى كل منها بساكن ، ومن مجموع هذه المقاطع الثلاثة تتكون بنية صوتية تمثل الكلمة ، لكنها فى الوقت نفسه تمثل بنية مكانية أو تنقل حيزاً مكانياً له معنى خاص . فاللغة فى هذا المستوى تشكيل صوتى له دلالة مكانية . والشاعر حين يستخدم اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة فى وقت واحد . إنه يشكل من الزمان والمكان معاً بنية ذات دلالة . فإذا كانت الموسيقى تتمثل فى التأليف بين الأصوات فى (الزمان) ، والتصوير يتمثل فى التأليف بين المساحات (فى المكان) فإن الشاعر يجمع الخاصتين مندمجتين غير منفصلتين ؛ فهو يشكل المكان فى تشكيله الزمان ، أو إن شئت العكس ؛ فهذه هى طبيعة اللغة التى يستخدمها أداة للتعبير . ومن أجل ذلك كان النظر إلى إمكانيات التعبير اللغوى على أنها تفوق إمكانيات التعبير التشكيلى الصرف .

ولا تعنينا هذه المفاضلة هنا كثيراً ؛ إذ أن مقدرة الفنان التى تجعل من الحجر بنية تتفجر منها الحياة ، ومن الألوان صوراً ناطقة . هذه المقدرة لا تقف دونها والتعبير الفنى البالغ أى عقبات . وإنما يجدر بنا أن نلفت إلى أن اللغة بما يتوافر فيها — بحكم طبيعتها — من تشكيل زمانى ومكانى لا يمكن أن تعد فضيلة فى فن الشاعر ، لأنه إنما يستخدم اللغة بعد أن تم تشكيلها . إن الرسام يصنع من الألوان والخطوط شيئاً جديداً . ومن العجائن المختلفة يصنع المثال تمثاله . فالمادة التى يستخدمها الرسام والمثال مادة غُفْل فى ذاتها ، ليس لها أى شكل . وليس لها أى معنى . أما فى حالة الشاعر فيبدو الأمر مختلفاً ؛ لأن الشاعر يستخدم ألفاظ اللغة ، وألفاظ اللغة صور تم تشكيلها ، وهى تتبادل بين الناس بنفس الصور التى شكلت عليها ذات يوم . فإذا استخدمها الشاعر فأى فرق بين استخدامه لها واستخدام أى شخص آخر .

ترى أيعنى أن هذا الشاعر لا يقوم بأى عملية تشكيل ؟ أيعنى هذا أن الشاعر لا يصنع الشيء صنعاً حقيقياً كما يصنعه الرسام مثلا ؟ وفيم إذن يكون الحديث عن الإبداع فى الشعر ؟

الواقع أن تشكيل مفردات اللغة ليس هو العملية التشكيلية التى يقوم بها

الشاعر (وإن كان يشارك فيها أحياناً حينما ينحت أو يشتق صيغة جديدة لم يسبق استخدامها) وإنما تأتى عملية التشكيل تالية للمفردات ذاتها . فالقصيدة من حيث هى عمل فنى ليست إلا تشكيلا خاصًّا لمجموعة من ألفاظ اللغة . وهو تشكيل « خاص » ، لأن كل عبارة لغوية ، سواء أكانت شعرية أم غير شعرية ، تعد تشكيلا لمجموعة من الألفاظ ، لكن خصوصية التشكيل هى التى تجعل للتعبير الشعرى طابعه المميز .

وحين نتحدث عن « التشكيل » فى الشعر لا نقصد مجرد الاستعارة الطريفة حين ننقل الدلالة « التشكيلية » من ميدانها الأصلى فى الفنون التشكيلية إلى ميدان آخر اصطلح على تسمية بالفنون التعبيرية . فعملية التشكيل قائمة فى هذه الفنون وتلك على السواء . وكل ما يمكن استدراكه من اختلاف هو أن التشكيل فى الفنون التشكيلية حسى senseous فى حين أنه فى الفنون التعبيرية وراء الحسى supra-senseous ، بمعنى أن الفنان التشكيلى إنما يشكل مادة ، وينتج عملا كلاهما تتلقاه الحواس تلقياً مباشراً يحدث معه التوتر العصبى الذى تثيره المحسوسات ، فى حين أن الشاعر — رغم أن عمله كذلك تتلقاه الحواس ويحدث التوتر العصبى المنشود — يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العيانى القائم إلى الرموز المجردة من كل ما للشىء المحسوس ذاته من خصائص وصفات . الرسام يؤثر باللون الأحمر مثلا على أعصاب المتلقى لفنه مباشرة ، أى بما فى المادة ذات اللون الأحمر من قدرة على الإثارة ترجع إلى مدى كثافة اللون ودرجته وما إلى ذلك من خصائص ذاتية فى اللون نفسه . أما الشاعر ذاته فإنه لا يستطيع أن يؤثر هذا التأثير الحسى المباشر ، لأنه لا يستخدم اللون استخداماً مباشراً ، أى لا يضعنا وجهاً لوجه أمام اللون ، وإنما هو يبتعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير الذى « يدل » به عليه ، وهو كلمة ذات عدد محدود من المقاطع الصوتية لا تحمل أى خصيصة من خصائص اللون المذكور وإن كانت قادرة على استحضاره . هذا اللون تتلقاه الأذن فى هذه الحالة كلمة ذات مقاطع معينة ، أو تتلقاه العين شكلا منقوشاً فى حروف بذاتها ، لكنها لا تنفعل به إلا عند ما تعود به من صورته المجردة هذه إلى صورته الحسية المباشرة . وعلى ذلك نستطيع أن نقول إن الفنان التعبيرى (الشاعر مثلا) يقوم فى عمله الفنى بعملية تشكيل وراء المحسوسات وتعلو عليها .

هذا من حيث مفردات التشكيل ، أعنى المفردات الأولية (كاللون عند الرسام والكلمة عند الشاعر) التى يتم من مجموعها تشكيل عمل كبير كلوحة فنية أو قصيدة شعرية .

* * *

وننتقل الآن فى الحديث عن التشكيل فى القصيدة . وقد قلنا إن المسألة فى الشعر ليست مجرد عملية تشكيل لمجموعة من الألفاظ كما هو الشأن فى أى عبارة لغوية ، وإنما هناك طابع خاص لهذا التشكيل يجعل من الكلام شعراً دون غيره من ضروب الكلام . فما الطابع التشكيلى الخاص الذى يجعل الكلام شعراً ، أو يجعله بصفة خاصة قصيدة شعرية ؟

ونعود إلى طبيعة اللغة من حيث هى زمانية مكانية فنقول : إن التشكيل فى اللغة بعامة يشمل نوعين من التشكيل الزمانى والمكانى ، غير أنه وإن صح أن ترتيب مقاطع الكلمات بما فيها من حركات وسكنات يمكن أن يعد نوعاً من التشكيل الزمانى إلا أن الأمر يختلف فيما يختص بالتشكيل المكانى . وقد رأينا أن التشكيل المكانى الحقيقى هو ذلك الذى يتمثل فى الفنون التشكيلية الصرف ، حيث يكون للمفردات الواقعة فى المكان والملموسة للحواس أثرها المباشر فى الجهاز العصبى لمتلقى العمل الفنى . أما فى فن تعبيرى كالشعر فالتشكيل المكانى لا يتم إلا على نحو يجاوز المكان ويعلو عليه . وقد قلنا إن عملية التشكيل الشعرى لا ينفصل فيها التشكيل الزمانى عن التشكيل المكانى ، وإنما يندمج التشكيلان فى عملية واحدة ، فإذا القصيدة بنية زمانية ومكانية فى الوقت نفسه ، وإن كانت فى الحقيقة مجاوزة للزمان والمكان معاً .

ولكى نحدد المشخصات الخاصة لعملية التشكيل فى الشعر نستطيع — لغرض الدراسة فحسب — أن نفصل مؤقتاً بين الصورتين الزمانية والمكانية .

* * *

والمقصود بالتشكيل الزمانى فى الشعر هو كل ما يتصل بالإطار الموسيقى للقصيدة . وهناك فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربى نفسه الخليل بن أحمد ، شاعت واستفاضت وربما كان ما يزال لها أنصار حتى الآن . هذه الفكرة تذهب إلى

تحديد طابع نفسى لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية ؛ فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن وبعضها يتفق وحالة البهجة ، وما إلى ذلك من أحوال النفس . وعلى هذا فالشاعر حين يعبر عن نفسه خلال الوزن المعين إنما يختار لنفسه أكثر الأشكال الطبيعية تناسباً مع حالته الشعورية ، وعندئذ يمكن أن يقال إن الوزن ، رغم أنه صورة مجردة ، يحمل دلالة شعورية عامة مبهمة ، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة .

هذه اللفتة النفسية القديمة لدلالة الوزن الشعرى على الحالة النفسية لها من غير شك قيمتها ، لكنها لا تصح إلا بالنسبة لمن استخدم الوزن للمرة الأولى ، أعنى أن الشاعر الأول ، الذى لا نعرفه الآن ، والذى عبر عن نفسه فى وزن شعرى بذاته . هو الذى اخترع الموسيقى التى تناسب حالته الشعورية أو التى انبثقت من حالته هذه . فهذا الشاعر قد نسق الطبيعة حينئذ (أعنى الصورة الزمانية) تنسيقاً خاصًّا لم يكن ناجزاً من قبل . وهذا هو المبدأ الذى يجب أن يسود فى البناء الموسيقى للقصيدة ؛ أن يكون هذا البناء صورة نفسية لحالة الشاعر ، أى أن يكون تشكيل الشاعر للطبيعة من خلال نفسه ، لا أن يتبع فى ذلك تشكيلا قبليا يتحكم فيه . لكن آلاف الشعراء الذين جاءوا بعد الشاعر الأول قد كتبوا قصائدهم فى نفس الأوزان التى اخترعها الشعراء الأوائل . أيعنى هذا أنهم جميعاً لم يكونوا صادقين مع أنفسهم حين استخدموا صورة موسيقية ليست من اختراعهم ؟ إن الفكرة القديمة تصنف الأوزان فى مجموعات ، كل مجموعة ترتبط بحالة عامة من أحوال النفس ، وفى إطار هذه الحالة يختار الشاعر وزناً من إحدى هذه المجموعات اختياراً تلقائيا ، هو الوزن الذى يوائم حركته النفسية . فهو إذن غير مقيد كل التقيد وإن كان يتحرك فى إطار محدود . وعلى ذلك ، وتمشياً مع الفكرة القديمة ، تستحضر نفس الشاعر الوزن الذى يتفق وحركتها من بين مجموعات الأوزان التى تسانب ألوان الانفعال المختلفة . فإذا كان المسيطر عليه هو انفعال الحزن مثلا استحضر وزناً من مجموعة الأوزان التى تتفق بصفه عامة مع هذا النوع من الانفعال .

ومع ما فى هذه الفكرة المبكرة من جوانب صادقة إلا أننا نستطيع أن نوجه إليها بعض النقد . فالوزن ذاته ، أى فى صورته المجردة ، لا يمكن أن يحتمل أى دلالة

انفعالية . « وقد أجريت سلسلة طويلة من الدراسات التجريبية فى موضوع الأسلوب الشعرى بوساطة تسجيل الصوت تبين فيها أن الشكل الحقيقى لبيت الشعر ليس البحر المعروف . . . وإنما توزيع غير مطرد من النبرات العادية القوية والضعيفة ، مع وقفات أطول وأقصر ، مع صعود وهبوط فى الشدة الصوتية . وبعبارة أخرى يجب أن يكتب كل بيت من الشعر كسطر موسيقى بنغمات كاملة وأنصاف وأرباع وأثمان نغمات لبيان الإيقاع ، وأن يكون السطر فى موسيقاه مناسباً لنطق الكلمات المفردة ولمعنى السطر كله . وإن مثل هذه الدراسات الكمية الموضوعية للشكل الشعرى تبرز التنويعات فى الإيقاع أو تردد الإيقاع وتصاريف الشدة التى تميز كل شاعر على حدة . وقلما تجد بيتاً من الشعر ينطبق على الأوزان انطباقاً تاما ، وإن هذه التنويعات فى الأوزان المعتمدة لا الأوزان نفسها . هى التى يتمثل فيها جمال الشكل الشعرى »(1) . وعملية استقراء لمجموعة من القصائد تدلنا فى وضوح على أن الشعراء قد عبروا فى الوزن الواحد عن حالات انفعال مختلفة ، بل لقد عبروا عن حالات الحزن والبهجة فى الوزن نفسه . وأذكر هنا على سبيل المثال مرثية شوقى التى مطلعها :

الضلوع تتقـد والدموع تتطرد
أيها الشجى أفق من عناء ما تجد

وفيها تتضح النغمة الحزينة ، ثم أذكر قصيدته المشهورة فى وصف مرقص ومطلعها :

حف كأسها الحبب فهى فضة ذهب

وهى قصيدة تشع منها البهجة ، والقصيدتان مع ذلك من وزن واحد . وفى هذا تأكيد لأن الوزن المجرد نفسه لا يحمل أى دلالة خاصة ، وإنما تحدد دلالته فيما بعد عناصر موسيقية أخرى ترتبط بنوع الإيقاع ودرجته .

* * *

وقد أدرك شعراؤنا المعاصرون أهمية التشكيل الموسيقى للقصيدة من حيث أثره القوى فى تقديم صورة صادقة ومؤثرة لوجداناتهم المختلفة فحاولوا أن يخرجوا من إطار

(١) ج . ب . جيلفورد : ميادين علم النفس ، المجلد الأول ص ٤٨٢ — ٤٨٣ (ترجمته لجنة بإشراف الدكتور يوسف مراد ، ونشرته دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٢) .

الشكل القديم للقصيدة إلى شكل جديد تكون فيه الصورة الموسيقية للقصيدة خاضعة خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التى يصدر عنها الشاعر . وبهذا تصبح القصيدة صورة موسيقية متكاملة ، تتلاقى فيها الأنغام وتفترق ، محدثة نوعاً من الإيقاع الكلى الذى يترك فى نفس المتلقى أثره . إنها صورة من الإيقاع الذى يساعد المتلقى على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة . وجزء كبير من رضائنا عن العمل الفنى يرجع فى الواقع إلى أن هذا العمل ينظم لنا مشاعرنا ويربط بينها فى إطار محدد . وفى حدود الإطار الموسيقى للقصيدة قد نميل إلى القصيدة فى شكلها القديم عند ما نكون مثاليين فى نظرتنا الجمالية ، حسيين فى تذوقنا الجمال ، وقد نميل إلى الشكل الجديد عندما نأخذ بفلسفة جمالية تؤمن بقيمة الواقع النفسانى فى فى الفن والحياة على السواء .

ولما كان الهدف من الصورة التشكيلية الجديدة هو إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعورية ، ولما كانت اللغة العربية بحكم طبيعتها ليست إيقاعية (فكلمة مثل «دُب» تساوى من حيث الوزن كلمة « سور » ، وكلاهما يشغل من البحر نفس الحيز دون أن يحدث أى خلل فى الميزان ، فى الوقت الذى يختلف فيه وقع كلمة مثل "job" فى الإنجليزية وكلمة "fear" فقد برزت أهم صعوبة فنية أمام الشاعر المعاصر فى محاولته الجديدة لتشكيل القصيدة ، وهى كيف يجعل القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة دون أن يلغى الوزن المألوف والقافية . وقد كان الحل الوحيد لهذا الإشكال هو تحطيم الوحدة الموسيقية (العروضية) للبيت ، تلك الوحدة التى كانت تفرض على النفس حركة فى اتجاه محدد معين لم تكن فى أغلب الأحيان هى الحركة الأصيلة التى تموج بها النفس . وقد نتج عن ذلك أن صار الشاعر يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق مدى الحركة التى تموج بها نفسه . وقد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهى ، وعندئذ ينتهى الكلام أو ينتهى السطر . وقد تكون ذبذبة بطيئة هينة متماوجة وممتدة ، وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها إلى غايتها . وفى كلتا الحالين ما يزال الكلام يحمل الخاصة المميزة لتشكيل اللغة تشكيلا شعريا ، وأعنى بذلك خاصة الوزن . فالسطر الشعرى ، سواء طال أم قصر ، ما زال خاضعاً للتنسيق الجزئى للحركات والسكنات ، المتمثل فى التفعيلة . أما عدد التفعيلات

فى كل سطر فغير محدود وغير خاضع لنظام ثابت .

ونتيجة كل ذلك أن صار الكلام ، بالإضافة إلى عنصر التنسيق الصوتى المجرد الذى تكفله التفعيلة العروضية ، مشتملا على خاصية موسيقية جوهرية هى ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر . ولم تعد موسيقى الشعر بذلك مجرد أصوات رنانة تروع الأذن ، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقى لتهز أعماقه فى هدوء ورفق .

أما متى ينتهى السطر الشعرى فى القصيدة الجديدة فشىء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه ، وذلك تبعاً لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التى تموج بها نفسه فى حالته الشعورية المعينة . ومن أجل ذلك برزت فى الشعر الجديد مشكلة القافية . ولم يكن الشعر ليستغنى عن القافية ، لكنه يستطيع أن يستغنى عن الروىّ المتكرر فى نهاية السطور . ومن هنا وجدنا الشاعر الحديث يستغنى عن القافية فى صورتها القديمة ، لكنه يلزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة ، تلك التى ترتبط بسابقتها أو لاحقتها ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم فى حرف الروىّ . وبذلك صارت النهاية التى تنتهى عندها الدفعة الموسيقية الجزئية فى السطر الشعرى هى القافية ، من حيث إنها النهاية الوحيدة التى ترتاح إليها النفس فى ذلك الموضع . فالقافية فى الشعر الجديد — ببساطة — نهاية موسيقية للسطر الشعرى هى أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية . ومن هنا كانت صعوبة القافية فى وضعها الجديد ، ومن هنا كانت قيمتها الفنية كذلك . فالقافية فى صورتها القديمة الرتيبة كان كل ما تتطلبه من الشاعر حصيلة لغوية واسعة . وكثيراً ما كان الشاعر تخطر له القافية قبل أن ينظم البيت الشعرى ذاته ، فكان ينظم البيت حينذاك للقافية التى خطرت له ، استملاحاً للقافية — كما كان يقال . وجناية هذه العملية على التعبير الشعرى الصادق الأصيل لا تنكر . أما القافية فى صورتها الجديدة فكلمة لا يبحث عنها الشاعر فى قائمة من الكلمات التى تنتهى نهاية واحدة وإنما هى كلمة « ما » من بين كل مفردات اللغة ، يستدعيها السياقان المعنوى والموسيقى للسطر الشعرى ، لأنها هى الكلمة الوحيدة التى تصنع لهذا السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها .

ومن ثم صارت القصيدة فى الشعر الحديث — العربى منه والأوربى — نفساً واحداً أو تكاد ، يتخلل ذلك وقفات ارتياح لابد منها للمتابعة . وهذه الوقفات ترتبط فى الإنسان بالعاملين الفسيولوجى والنفسانى على السواء . فالنفس المتردد بين الشهيق والزفير له قدرة محدودة على الامتداد . فإذا كانت الحركة الموسيقية بحيث لا ترهق هذا النفس وإنما تماوج مع حركات الشهيق والزفير فى يسر وسهولة كان ذلك مدعاة للإحساس بالارتياح إزاء هذه الموسيقى . وكذلك الأمر بالنسبة للعامل النفسانى ؛ فنحن كثيراً ما نتهيأ نفسيا لاستقبال جملة من مدى صوتى معين بمجرد أن نبدأ فى قراءة هذه الجملة أو سماعها . فإذا حدث توافق فى المدى بين ما كنا نتوقعه وما هو حادث كان ذلك مجلبة لارتياحنا ، وإن لم يحدث التوافق قام مقامه نوع من الخذلان والتعثر ، وبذل المجهود إثر المجهود للتكيف مع ما هو حادث . وكل ذلك مدعاة للضجر . وقد ينتهى بنا الضجر — كما يحدث فى كثير من الأحيان — إلى أن نترك القصيدة أو نلقى بها جانباً أو ننصرف عن سماعها ، والسبب فى ذلك إنما يرجع إلى تعثرها الموسيقى .

ولما كانت القصيدة بنية موسيقية متكاملة كان من الطبيعى أن يلتفت الشاعر فى تشكيله لهذه البنية إلى العناصر التى تحقق الانسجام بين مفرداتها . فعملية التشكيل التى يقوم بها الشاعر فى القصيدة عملية معقدة غاية التعقيد ؛ لأنها تأخذ فى الاعتبار الأول أن تكون القصيدة — مهما طالت — هى الوحدة الفنية التى تعمل فى داخلها أشتات من المفردات والدقائق . فإذا كان همّ الشاعر التقليدى أن يجوّد بناء البيت الشعرى فقد صار هم الشاعر الحديث أن يتقن بناء القصيدة من حيث هى كلّ . والبناء الموسيقى للقصيدة هو الصورة الحسية لها ، هو « ما يسمعه المرء لو أنصت لقصيدة بلغة أجنبية لا يفهمها »[1] ، وهو أول ما يصادف السامع أو القارىء منها . ومن ثم كانت خطورته .

* * *

التشكيل المكانى :

مع أن جزءاً كبيراً من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقية ، بل

---

(١) ميادين علم النفس : مجلد ١ ص ٤٨١ .

ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية (وكثير من النقاد يعزون ما نجده فى الشعر من سحر إلى صورته الموسيقية) فإنه ما يزال هناك ميدان لنشاط الشاعر تبرز فيه مقدرته الفنية ، وهو ميدان التشكيل المكانى (ونستخدم للتعبير عنه مبدئيا كلمة « الصورة ») . فالشاعر — ككل فنان — يحاول أن يخلق نوعاً من التوافق النفسى بينه وبين العالم الخارجى عن طريق ذلك « التوقيع » الموسيقى الذى يعد أساسيا فى كل عمل فنى . ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى إلا لأنها تهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع فى هذا العالم الخارجى ، والمنطبعة فى نفوسنا فى الوقت نفسه على نحو أو آخر . ومن ثم كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة ؛ لأن الشاعر إن لم يوفق من خلال هذه الصورة إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التى تموج بها النفس والحركة التى تموج فى الأشياء ، وإن يكن ذلك على نحو غاية فى الخفاء ، فإن الصورة الموسيقية عندئذ ، مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص ، تفشل فى تحقيق غايتها الفنية ، وتبقى تشكيلا صوتيا من طرف واحد ، أى أنها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجى وتنسيق المختلط من ذبذبات هذه النفوس وفقاً للإيقاع الخفى فى ذلك الوجود .

غير أن الشاعر كما يتخذ الصورة الموسيقية وسيلة إلى ذلك التوافق النفسى الطبيعى فإنه كذلك يستغل الصورة المكانية لخلق هذا التوافق . وربما كان الغموض الذى يكتنف الصورة المكانية وما تحدثه فينا من آثار أقل بكثير من تلك الأسرار المحيطة بالصورة الموسيقية . بل ربما كان من السهل الآن دراسة العناصر المؤثرة فى الصورة المكانية دراسة تربط المسببات بالأسباب . وتنصب هذه الدراسة فى الغالب على المفردات المكونة للصورة من حيث خصائصها الطبيعية الكامنة فيها ، وصفاتها الخارجية المتواضع عليها بين الناس والتى قد تصل فى بعض الأحيان إلى درجة تختلط فيها بالخصائص الطبيعية الكامنة ذاتها ، ثم من حيث العلاقات التى يحدثها الشاعر فى تشكيله للصورة بين تلك المفردات . فهذه الخصائص والصفات والعلاقات بين المفردات أشياء قابلة للتفسير وآثارها قابلة للتعليل ، أو هى — على الأقل — أكثر طواعية لمن يريد أن يتفهمها من طبيعة الصورة الموسيقية وآثارها .

والموقفان الفنيان المتعارضان اللذان يلخصان فلسفة الفن قديماً وحديثاً هما الموقفان المتمثلان فى موقف بعض الفنانين الذين يريدون أن ينسقوا وجودهم وفقاً للوجود الخارجى ، وموقف الآخرين الذين يريدون أن ينسقوا الوجود الخارجى وفقاً لمشاعرهم ووجدانهم . وقد رأينا أن اتجاه الشعر الحديث فى تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة يعبر عن محاولة لتنسيق هذه الصورة وفقاً لحركات النفس التى تتجدد وتتلوّن مع كل عاطفة وكل شعور ، بعد أن كان المتحكم فى هذه الصورة مجموعة من القوالب الطبيعية الخارجية المحدودة والمفروضة فرضاً والقائمة من قبل . فماذا يمكن أن يكون موقف الشاعر الحديث من الصورة المكانية وقد أخذ نفسه فى الصورة الموسيقية بأن تكون تشكيلا نفسيا قبل أن تكون تشكيلا طبيعيا ؟

بدهى أنه لا بد أن يكون هناك توافق فى الموقف ؛ فما تمثل من اتجاه فى تشكيل الصورة الموسيقية لابد أن يتمثل فى تشكيل الصورة المكانية . فالمسلمة الأولى التى يقوم عليها تشكيل « الصورة » فى الشعر الحديث هى أن التشكيل المكانى فى القصيدة — كالتشكيل الزمانى — معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها . وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق فى أن يشكل الطبيعة ويتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء ، ووفقاً لتصوراته الخاصة ، إذا رأى أن هذا هو الطريق الوحيد أو الأسلوب الأصدق فى التعبير عن نفسه .

وليس فى هذا الموقف أى تعارض مع النظرية التى تجعل الفن نوعاً من الجهد الذى يبذله الإنسان لكى يحقق التكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعى وإيقاعات الحياة . إن الشاعر إذ يندمج فى الأشياء يضفى عليها مشاعره . وقد قيل ذات يوم إن الفنان يلوّن الأشياء بدمه .

هذا هو الموقف الذى تقوم على أساسه الفلسفة النفسية للصورة الشعرية . فعالم الأفكار — وهو بطبيعته غير واقعى — يحاول أن يصبح واقعيا بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها . لكن هذه المعانقة ليست فناء للفكرة فى الشىء ، أو مجرد تحول الفكرة إلى « شىء » ، أى انتقالا كليا من اللاواقع إلى الواقع ، بل على العكس تظل الفكرة فى ذاتها هناك بلاواقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة . ومن هنا كانت « الصورة » دائماً غير واقعية وإن كانت منتزعة

من الواقع ؛ لأن الصورة الفنية تركيبية عقلية تنتمى فى جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع . ومن ثم يبدو لنا فى كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث فى صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة ، وقد نطلق على هذا العبث فى بعض الأحيان لفظة « التشويه » ، فإذا الحقيقة الواقعة تبدو ناقصة أمامنا ، وقد تبدو مزيفة . والواقع أنه لا تشويه هناك ولا تزييف ، لأنه ليس من الضرورى أن يكون عالم الفكرة مطابقاً لعالم الوقائع ، أو أن يكون الذاتى تكراراً للموضوعى ، بل الغالب أن يكون للذاتى واقعيته الخاصة . وعندئذ ، وحينما يحاول الشاعر أن يصنع من الذاتى واقعيا من خلال الصورة المحسوسة ، يبدو هذا الواقع الجديد مغايراً للواقع العيانى المرصود . إن هذا الواقع الجديد ليس فى الحقيقة واقعاً على الإطلاق إلا بمقدار ما يمكن أن نزعم للفكرة حين تعانق الطبيعة من واقعية . وليس معنى هذا أن الفكرة شىء مهوش حين تظهر الصورة الموضوعية لها مشوهة ، وإنما المسألة لا تعدو المبدأ الأساسى فى موقف الشاعر من الطبيعة ؛ فهو إذا قبل صورها الناجزة كان كمن يستسلم لحقيقتها فينسق عندئذ وجوده الفكرى ، إن كانت الأفكار تقبل هذا التنسيق ، وفقاً لهذه الصورة . والشاعر عندئذ لن يصنع صوراً بالمعنى الفنى للصور ، بل سيضفى النسق الطبيعى على الفكرة عنده ، فتخرج عندئذ « أشكال » صحيحة مبرأة من كل تشويه ، ولكنها ليست « صوراً » على الإطلاق . أما إذا لم يقبل الشاعر صور الطبيعة الناجزة ، وهذا هو الغالب فى الشعر المعاصر ، وجعل للفكرة الأهمية الأولى ، كانت الأشياء الواقعة بالنسبة إليه وسائل لتصوير الفكرة لا لتصوير الطبيعة ، وهى عندئذ لابد أن تنتمى فى نسقها إلى الفكرة ذاتها لا إلى الطبيعة . فطبيعة الصورة الشعرية — فى إيجاز — من طبيعة الفكرة .

وهنا تلتقى الفلسفة النفسية للصورة الشعرية والتفسير النفسى للمكان . فنحن نقول إن الشاعر يشكل « الصورة » وإنه يستمد فى تشكيله لها عناصره من « عينيات » ماثلة فى المكان ، وكأنه يصنع بذلك نسقاً خاصًّا للمكان لم يكن له من قبل ، تماماً كالنسق الزمانى (الموسيقى) الخاص الذى صنع به الصورة الصوتية للقصيدة . فإذا كانت حقيقة المكان فى الشعر — كحقيقة الزمان — نفسية وليست موضوعية ، كان تشكيل « الصورة » بالمعنى الذى شرحناه ، أى من حيث هى نسق للفكرة وليس للطبيعة ،

متفقاً تماماً مع حقيقة المكان النفسية . حقيقة المكان النفسية تقول إن الصفات الموضوعية للمكان ليست إلا وسيلة أو وسائل قياسية تسهل التعامل بين الناس فى حياتهم اليومية ، تماماً كالمقاييس الموضوعية للزمن . أما إذا تجاوزنا تنسيق المصالح اليومية بين الناس فإن تلك الصفات الموضوعية تبدو مفروضة على المكان وليست خصائص كامنة فيه . وعندئذ يكون تشكيل الشاعر للمكان فى أغلب الأحيان مجافياً لهذه المقاييس ، لكنه فى الوقت نفسه يكون تعبيراً أصدق عن حقيقة المكان النفسية .

وعلى هذا ينبغى أن ننظر إلى « الصورة » الشعرية لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسى . وكل ما ترتبط به « الصورة » من المكان المقيس هو المفردات « العينية » بما لها من صفات حسية أصلية فيها أو مضافة إليها . ولهذه الصفات دور خطير فى تشكيل « الصورة » حتى إننا لنجد الشاعر فى كثير من الأحيان يفتت الأشياء الواقعة فى المكان لكى يفقدها كل تماسكها البنائى الماثل أمامنا ولا يبقى منها إلا على صفاتها . كثيراً ما تعنيه مثلا قسوة الاحمرار دون أن يقف عند الدم نفسه . ومن ثم يختلط تشكيل العينيات (أى الأشياء المرئية بالعين) بتشكيل الصفات الأساسية فى الشيء أو المضافة . وهذه الصفات متنوعة ، يتفرق إدراكها بين الحواس جميعاً . ومن هنا قد ترتبط المرئيات فى الصورة الشعرية بصفات أخرى هى فى أصلها صفات لمسموعات أو مشمومات أو ملموسات . . . إلخ . ولا يكون لكل ذلك معنى إلا أن « الفكرة » الكامنة لا يمكن أن تظهر إلا من خلال تركيبة بذاتها لها طبيعتها الخاصة ، هى التى نسميها « صورة » .

* * *

إن ألوان الأشياء وأشكالها هى المظاهر الحسية التى تحدث توتراً فى الأعصاب وحركة فى المشاعر . إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها فى الناس . لكن المعروف أن الشاعر — كالطفل — يحب هذه الألوان والأشكال ويحب اللعب بها . غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب ، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولا ، ثم إثارة القارئ أو المتلقى ثانياً . فالشعر إذن ينبت ويترعرع فى أحضان الأشكال والألوان ، سواء أكانت منظوره أم مستحضرة فى الذهن . وهو بالنسبة

للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان فى نسق خاص . إنه تصورات تستمتع الحواس باستحضارها ، وإلا كان شيئاً مملا . وليست الألوان والأشكال وحدها هى العناصر التى تجتذب الشاعر ، بل إن الملمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون فى الصورة الشعرية ، لأن العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فحسب ، وهو لا يتحرك فى نطاق المرئيات وحدها (أو مجرد الصفات الحسية الأخرى المترجمة إلى مرئيات كما يصنع الرسام حين يصوّر « الملاسة » مثلا) ، وإنما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات سواء أكانت مرئية أم غير مرئية .

من ثم ينبغى أن نفرق بين التفكير الحسى والرؤية البصرية للشىء المكانى . فبعض الناس يجعل المرئى ممثلا للحسى . ولاشك أن المرئى حسى ، لكن الصورة الحسية ليست دائماً هى الصورة المرئية . وعلى هذا لا نستطيع دائماً — حين نطالع الصورة الشعرية — أن نتمثلها شيئاً عيانيا قائماً فى المكان ، إذ أن كثيراً من مفردات هذه الصورة — رغم أنه حسى من الطراز الأول — يصعب فى كثير من الأحيان تمثل وجود عيانى له . فرق كبير بين تمثل الصورة الشعرية وتمثل الأشياء الواقعة فى المكان . صحيح أنه من الضرورات الأولية فى قراءتنا للشعر أن ندرك الألفاظ إدراكاً تصوريا ، فنرى الصورة رؤية واضحة كما يقدمها الشاعر ، وأنه بغير هذه الرؤية — كما يذهب چيننجز[١] J. G. Jennings فى كتابه « الاستعارة فى الشعر «Metaphor in Poetry — لا يجد القارئ أمامه بحال من الأحوال ما كان أمام الشاعر فى أثناء الكتابة . وهو كذلك لا يستطيع أن يشاركه عواطفه بأى معنى من معانى المشاركة التامة . وكل هذا صحيح ، غير أنه ليس من الضرورى أن يكون استحضارنا لصورة الشىء الذى يدل عليه اللفظ دليلا على أننا قد بدأنا نفكر فى شىء ما بطريقة حسية ؛ فالواقع أنه فى استطاعة كثير من الناس — كما يقول الناقد المشهور رتشاردز[٢] — أن يفكروا بطريقة غاية فى التخصص والحسية ومع ذلك لا يستخدمون الصورة المرئية على الإطلاق . بل يذهب رتشاردز

---

(١) انظر : *Richards (I.A.)* : Practical Criticism; Routledge & Kegan Paul, London, 8th. impr. 1952 pp. 362-3.

(٢) انظر : *Richards* : ibid., p. 326.

إلى أبعد من هذا فيقول : « إنه من الممكن كذلك التفكير بطريقة حسية دون أى تصور من أى نوع ، أو على الأقل (لأن هذه المسألة موضع نزاع) دون تصور يتصل على أى نحو اتصالا وثيقاً بما يتعلق به التفكير (وهذه المسألة لا نزاع فيها) . والتخيل الذى نستخدمه ، إذا كنا نستخدم شيئاً منه) ، قد يكون غاية فى الاختلاط والغموض والتفكك ، ومع ذلك يكون تفكيرنا خصباً ومفصلا ومتماسكاً »[1] .

وعلى هذا لا تصح نظرية « چيننجز » — إن صحت — إلا فى حدود ضيقة ؛ إذ أن تمثل الأشياء فى وجودها العيانى أو المكانى وإن كان له قوة التأثير الحسى لا يدل على أننا أدركنا الشعر فى « الصورة » إدراكاً كافياً ؛ إذ أن التشابه العينى غير كاف لإدراك الشعر ، بل إنه غير صحيح على الإطلاق . فالعلاقة بين الكلمة والواقعة فى الشعر أكثر غموضاً وبعداً من العلاقة بين الصورة و « الشيء » المصوّر ، فى الرسم مثلا . فالكلمة التى تدل على شيء ليس من الضرورى أن يكون استخدامها فى الصورة الشعرية مقصوداً به استحضار صورة هذا الشيء فى الذهن .

إن الكلمات ، بخاصة فى الاستعمال الشعرى ، ليست إلا مجرد أدوات تمثل الأشياء . وليست الصورة التى تتكون من هذه الكلمات إلا صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة . وينبغى ألا نخلط بين التعبير والتشابه . فلكى يكون ا معبراً عن (ا) ليس من الضرورى أن يكون ا شبيهاً بـ (ا) أو نسخة منه بحال من الأحوال . يكفى أن يكون لـ ا عندنا نفس الأثر الذى لـ (ا) على نحو ما . وهذه على الإجمال هى الطريقة التى تمثل بها الكلمات الأشياء أو تعبر عنها . ولكى تكون الكلمة ممثلة لشيء ، كما تمثل كلمة بقرة البقرة ، فإنه ليس من الضرورى استحضار صورة بقرة تشبه البقرة ، إذ يكفى أن تكون الكلمة بحيث تثير أى قدر له قيمته من تلك المشاعر والأفكار والمواقف والميول إلى الحركة وما أشبه ، مما قد يثيره الإدراك الحسى لبقرة .

إن الصورة المطابقة (من حيث إنها تمثل الشيء بأن تكون نسخة منه) لا تستطيع أن تمثل إلا الأشياء التى يشبه بعضها بعضاً . أما الكلمة فتستطيع أن تمثل بدرجة متساوية وفى وقت واحد أشياء بين بعضها وبعضها بون شاسع ، وتستطيع — من ثم —

---

(١) *Richards* : op. cit p. 362.

أن تحدث ارتباطات شعورية عجيبة . ففى الكلمة قد تلتقى أو تتحد كثير من المؤثرات .

والشاعر – حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها – لا يقصد أن يمثل بها بها صورة لحشد معين من المحسوسات ، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهنى معين له دلالته وقيمته الشعورية . وكل ما للألفاظ الحسية فى ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها ؛ لأن الشعر إذا كان تقريريا أو عقليا صرفاً كان مدعاة للملل – كما قلنا .

غير أن الأداء الحسى الذى يمثل الشعر – كما يقول « إروين إدمان »[1]– لا يمكن الوصول إليه بمجرد استخدام الكلمات الحسية ؛ فكثير من هذه الكلمات قد صار بارداً حائل اللون خلال الاستعمال (الروتينى) . وإنما يثير الشاعر فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذى يخطف الأبصار .

ومعروف أن هذا الارتباط غير المتوقع لا يمكن انتقاده فى الشعر ، بل ربما كان هو المطلوب المحبوب ، رغم أن الحقيقة الواقعة لا تقبله . ذلك أن هذا الارتباط يكون دائماً شيئاً جديداً يحمل الإثارة . وفى هذا تتفق الصورة الشعرية إلى حد كبير مع صورة الرسام الحديث فى إعطاء كل القيمة التعبيرية للعلاقات بين المفردات لا إلى هذه المفردات . على أن هذه العلاقات الجديدة التى تستكشف دائماً لا يتوصل إليها الشاعر أو الفنان بطريقة منطقية مستأنية يقبلها العقل ويرتاح لها من حيث هى نسق من النظام الطبيعى ، بل تحصل هذه العلاقات فى النفس دفعة واحدة بطريقة لقانية intuitive خاطفة .

وقد كتبت « بول ريفردى »[2] ، وهو شاعر فرنسى حديث ، يقول : « إن الصورة إبداع ذهنى صرف . وهى لا يمكن أن تنبثق من المقارنة . وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان فى البعد قلة وكثرة . . . إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة . ولا يمكن إحداث

---

(١) انظر : *Irwin Edman* : Arts and the Man; an introduction to Aesthetics. (Mentor Books, the New American Libr., 3rd. printing 1951, p. 67.

(٢) انظر : *H. Read* : Collected Essays in Literary Criticism; pp. 88-9.

صورة بالمقارنة (التي غالباً ما تكون قاصرة) بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل » .

إن الصورة تستكشف شيئاً بمساعدة شيء آخر ، والمهم فيها هو ذلك الاستكشاف ذاته ، أي معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف . ولهذا لا يكون التشابه بين الشيئين تشابها منطقيا . وكما يقول العالم اللغوي الحديث « كارل ڤسلر » : « إن المقارنات اللغوية التي هي من هذا النوع ليست على الإطلاق حركات منطقية للتفكير . إنها حلم الشاعر ، حيث تتضام الأشياء ، لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد ، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية »[١] . والشاعر « إزرا باوند » يعرف الصورة الشعرية بأنها « تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن . »[٢] .

* * *

وأظن الآن أن من حقنا أن ننفي نهائيا هذا النوع من الثنائية في التفكير حينما نتحدث عن « الصورة » ؛ فنحن نتصور أحياناً أن الصورة شيء والشعور أو الفكرة شيء آخر ، وأن الصورة تعبر عن الشعور أو الفكرة . ولا بأس في أن تكون الصورة تعبيراً ، إلا أن يكون المقصود من ذلك أن الصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة . إننا نقول مع « هويلي » : « إن الشعور ليس شيئاً يضاف إلى الصور الحسية ، وإنما الشعور هو الصورة ، أي أنها الشعور المستقر في الذاكرة ، الذي يرتبط في سرّية بمشاعر أخرى ويعدّل منها . وعند ما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم أو النحت — وإن كان هذا لا يتضح في الموسيقى . »[٣]

ويؤكد لنا اتحاد الفكرة أو الشعور بالصورة ، وعدم إمكان تصورهما مستقلين ، حقيقة نقدية مألوفة ، هي أننا لا نستطيع أن نجد صوراً ناجزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا ، بل علينا — إذا أردنا أن نحتفظ لهذه العواطف والأفكار بأصالتها — أن نقدمها إلى الآخرين في صورتها الخاصة ، تلك الصورة التي تتولد — تلقائيا —

(١) H. Read: op. cit., p. 99.

(٢) *Whalley* : Pœtic Process; p. 76.

(٣) Ibid., p. 76.

مع الشعور نفسه أو الفكرة . وقد عرف معلمو البلاغة — أو لعلهم عرفوا الآن — أن حفظ التلميذ للتشبيهات والاستعارات الناجزة لا يصنع منه شاعراً أصيلا ، إذ أن هذه البلاغة لابد أن تبدأ حركتها من النفس ، فتنبت مع الشعور ولا تكون سابقة له . ذلك أن قيمة الصورة الشعرية —كل صورة — قيمة منتهية وليست قيمة أبدية أو ثابتة . وليست هناك قائمة بالصور أو التركيبات الحسية ذات الشحنات المرصودة من المشاعر يمكن أن يلجأ إليها المتفنن حين يشاء ليتخذ منها أدوات للتعبير عن نفسه . ولو وجدت لضاعت كل أهمية للشعر ، ولصرنا فى غير حاجة إلى الشعراء .

غير أنه — لحسن الحظ — لم يغن رصد مجموعة من التشبيهات والاستعارات فى كتب البلاغة عن طموح الشاعر دائماً لإبداع الجديد فى مجال الصور . والحقيقة أنه ليس طموحاً بمقدار ما هو ضرورة يحتمها على الشاعر رغبته فى التعبير عن مشاعره الأصيلة تعبيراً صادقاً .

إن الشعور يظل مبهماً فى نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل فى صورة . ولا بد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها . ولكن يبدو أن الصور التى يقدمونها لمشاعرهم ذات طبيعة متنقلة — فضلا على أنها منتهية كما قلنا . وقد سبق أن قلنا إن الشاعر يساعدنا على تنسيق مشاعرنا من خلال الإثارات المتنوعة التى تثيرها فينا صوره . وهنا نضيف أن هذه الإثارات التى تستثار فى عقل من العقول ليس من اللازم أن تماثل تلك التى على نفس القدر من الحيوية ، والتى يثيرها البيت من الشعر — نفس البيت — فى شخص آخر ، كما أنه ليس من اللازم أن تكون لأى من المجموعتين من الصور علاقة بأى مجموعة من الصور تكون قد نبتت فى عقل الشاعر . ويرجع هذا الاختلاف والتفاوت إلى أن الناس ليسوا نمطاً واحداً فى استجابتهم للأشياء أو تأثرهم بها .

ولحسن الحظ استطاعت الدراسات النفسية أن تلقى فيضاً من الضوء على هذه القضية لتفسيرها . فإذا كان الناس يختلفون إزاء المفردات الحسية التى تشكل منها الصورة فطبيعى أن يختلفوا إزاء الصورة نفسها ، بخاصة أن العلاقات التى ينشئها الشاعر بين مفرداتها بتوجيه من فكرته أو شعوره تنتمى إلى طبيعة الشاعر النمطية إلى حد بعيد .

إدراك الصورة إذن — كتشكيلها — يعتمد إلى حد بعيد على طبيعتنا النمطية .

وإدراكنا للصورة — على هذا الأساس — ليس إلا إعادة لتشكيل الصورة وفق طبيعتنا النمطية . وليس غريباً بعد ذلك أن تختلف تأثراتنا أو مشاعرنا المثارة إزاء صورة بذاتها .

* * *

وإذا كان تشكيل الصورة فى المذاهب الفنية الحديثة — كالتأثرية والرمزية والسيريالية — يتفق من حيث المبدأ مع تشكيل الصورة بكل مشخصاتها التى شرحناها فإنه ما تزال للصورة الشعرية إمكانيات أوسع من إمكانيات الصورة المرسومة . فالصورة المرسومة تشكيل مكانى بصفة أساسية . وقد يوحى هذا التشكيل حقا بالزمان فى كثير من الحالات ، فليس من الصعب على الرسام أن يجسّم « الحركة » ، والحركة زمانية ، وعندئذ يمكن أن يقال إنه لا فرق بين الصورة اللغوية (الزمانية المكانية فى طبيعتها) والصورة المرسومة . غير أن المسألة ليست مجرد التغلب على العنصر الزمانى فى اللوحة المرسومة والإيهام بحضوره ، فما تزال هناك على الأقل المحسوسات الشمية والذوقية التى لا تقل خطورة فى تشكيل الصورة عن المرئيات . فإذا قلنا إنه فى استطاعة الرسام أن يدل على هذه الأحاسيس كذلك فى صورته بطريقة أو بأخرى بقى الفرق الجوهرى الذى يرجع إلى طبيعة اللغة ذاتها ، أو — إن شئنا الدقة — إلى طبيعة الرمز اللغوى .

إن التصوير السينمائى الذى يستطيع أن ينقل المشهد بحذافيره كما يستطيع متابعة الحركة فى هذا المشهد قد ساعد على تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية ؛ إذ أمكن فيه التغلب على العنصر الزمانى نهائيا . غير أن هذا النوع من التصوير الذى ينقل إلينا الشىء متحركاً (أو المكان متزمناً) ، أى الذى يستمتع بمقدرة كمقدرة اللغة التصويرية ، لا يتفق إلا مع نوع معين من التصوير اللغوى بعض الاتفاق ، نستطيع أن نسميه « التصوير السردى » ، وهو التصوير الذى نطالعه فى الأدب القصصى . وفرق كبير بين الصورة الشعرية والتصوير القصصى . ففى الصورة الشعرية نوع من التكثيف الشعورى الناتج عن تلاشى الأبعاد أو القيود الزمنية التى تفصل بين الأشياء . والشعر — رغم أنه فن زمانى فى جوهره — لا يعترف بأبعاد الزمان ، لأنه لا يعترف بموضوعية حقيقته .

فالمشهد السينمائى أو القصصى وإن كان زمانيا إلا أنه يختلف عن طبيعة الصورة الشعرية ؛ لأن هذا المشهد يرتبط بموضوعية الزمان ، أى بنسقه الطبيعى الذى يتمثل فى الامتداد والتتابع فى اتجاه . أما الصورة الشعرية فهى — كما قال قسلر — حلم الشاعر . والحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقى للزمان ، ولا يعترف — نتيجة لذلك — بالسببية . وهذا يتيح للصورة الشعرية الخصوبة ، لما تتضمن من كثافة فى الشعور .

إن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور ، والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة . فهو ماثل فى الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبى[1] . والتفاهم بين الناس بالرمز شىء مألوف . والناس يلتقون عند الرمز لأنه أثر للتراث السحرى ؛ فهو يأسرهم ويجذبهم إليه بقوة خفية لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة .

وإذا كانت المذاهب الفنية الحديثة فى التصوير تصدر عن نفس المبدأ ، فلا يرتبط الفنان بنسق الأشياء كما هى واقعة فى الحياة ، بل يلجأ إلى أغوار نفسه البعيدة يستمد من مخزونها الرموز المتباعدة فى المكان والزمان لينقل شعوراً أو فكرة أو حالة نفسية — فإنه ما تزال صورة الشاعر أوسع مدى وأكثر رحابة . لأن القصيدة من حيث هى حلم — كما يقول إروين إدمان[2] — تعد ارتباطاً بين مجموعة من الرؤى والصور والأفكار المندمجة فى وحدة مفردة خلال حالة نفسية تربط بينها . أى أننا فى القصيدة نستقبل حشداً من الصور المتتابعة المرتبطة لا صورة واحدة . وهذه الصور لا ترتبط وفقاً للنسق الطبيعى للزمن كما هو الشأن فى المشهد السينمائى أو التصوير السردى فى الأدب القصصى ، بل وفقاً للحالة النفسية الخاصة .

* * *

إن تشكيل الصورة الشعرية معضل ولا شك ، وتشكيل صورة القصيدة أكثر إعضالا . وما زلنا فى حاجة إلى إضافات علمية تلقى مزيداً من الضوء على هذه القضية . فلماذا يلجأ الشاعر إلى تشكيل الصورة الشعرية على هذا النحو ؟ أى ماذا يدفعه إلى هذه المغامرة ؟ ولماذا يؤثر الرموز دون الحقائق الواقعة ؟ وما المعايير التى

---

(١) انظر فرويد فى كتابه « تفسير الأحلام » ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف ، ص ٣٥٨.

(٢) *Erwin Edman* : Arts and the Man; p. 61.

يصدر عنها فى خلق علاقات بذاتها بين هذه الرموز المتباعدة غير المرتبطة من قبل ؟ هذه الأسئلة وغيرها تحتاج إلى مزيد من التحقيق العلمى يستضىء به النقاد . فلسبب ما غير التأثير البلاغى نؤثر فى الشعر استخدام الصورة وتشكيلها على نحو خاص بها ، وهو سبب يرتبط بنا أكثر مما يرتبط بالآخرين . ومن ثم يمكن دائماً استكشاف عناصر شخصية فى كل صورة شعرية إلى جانب العناصر النمطية . ونحن نؤثر الرموز لأن الطابع الثنائى – كما تقول فلورنس كين – وهو الطابع الذى يجمع الحقيقى وغير الحقيقى ، كامن فيها . وبهذه الطريقة يصبح الرمز حلقة الاتصال بين الدوافع المتصارعة . أما ميزان العلاقة بين الرموز المكونة لصورة فشىء غاية فى المرونة ولا يمكن ضبطه . ولعل السبب يرجع إلى تلك الثنائية فى طبيعة الرمز ، تلك التى تجمع فى وقت واحد الحقيقى وغير الحقيقى ، وإلى مرونة المادة النفسية بصفة عامة . ويقرر « فرويد »[١] أنه قد يكون من الواجب فى أحيان جد كثيرة ألا يفسر الرمز الظاهر فى محتوى الحلم بالمعنى الرمزى بل الحرفى . ونفس الشىء يمكن تطبيقه بالنسبة للصورة الشعرية . ألم نقل إنها حلم الشاعر ؟ وعلى هذا قد يمتزج الرمز فى الصورة الشعرية بالحقيقة حتى إننا لا نعرف فى كثير من الحالات ما هو رمز وما هو حقيقة . غير أن المسألة لا يمكن أن تتم نهائيا بغير معايير ؛ فنحن نلاحظ – من جهة أخرى – أن اختيار الرمز فى تشكيل الصورة الشعرية لا ينفصل عادة عن سائر أفكار القصيدة ، وإنما تظل أصداؤه تتجاوب فى أنحاء القصيدة مؤكدة لشىء ما . فليس اختيار الرمز إذن تعسفيا أو اعتباطيا وإنما تدعو إليه ضرورة نفسية . إنه نتيجة لنوع من التفكير الذى تمليه الرغبة wishful-thinking.

إن الصورة الشعورية تركيبة غريبة معقدة ، هى بلا شك أكثر تعقيداً من أى صورة فنية أخرى . وتحديد طبيعتها محفوف ، كما رأينا ، بكثير من الصعوبات . وأمام هذه الصعوبات اقترح « هويلى »[٢] أن نستبدل بكلمة الصورة image كلمة يشتقها هو اشتقاقاً جديداً فى اللغة الإنجليزية هى كلمة sone (ويمكننا أن نصطلح على ترجمتها بكلمة « توقيعة ») ليدل بها على مجموعة الألفاظ التى

---

(١) انظر فرويد : تفسير الأحلام ص ٣٥٩ .

(٢) Whalley : op. cit., p. 162

تختار وتنسق بحيث تتجاوب أصداؤها فى عملية الاستعارة . فالتوقيعة هى الوحدة الحيوية فى الشعر التى لا تقبل الاختصار . ولكن ليس من الضرورى أن تبنى القصيدة من مجموعة من هذه التوقيعات كما لو أنها كانت قوالب حجارة . ثم إن زيادة التوقيعات أو مضاعفتها لا يمكن أن يكوّن بذاته قصيدة . بعض التوقيعات يكون خصباً وبعضها الآخر يكون عقيماً . والتوقيعة العقيمة هى الاستعارة التى تدل على ذكاء ولكنها تفشل فى أن تحدث فى السياق العام أصداء متجاوبة . أما التوقيعة الخصبة فتتمثل – عندما تصل إلى أقصى حد من النماء وقوة التوقيع – فى القصيدة كلها ، وإن كان من الممكن فى بعض الأحيان أن نميز توقيعات داخلية بعضها يكون مرئيا فى طابعه بشكل يكفى لأن نسميها صوراً .

وعلى هذا ترتبط « الصورة » بكل ما يمكن استحضاره فى الذهن من مرئيات ، أى ما يمكن تمثله قائماً فى المكان ، كما هو شأن الصورة فى الفنون التشكيلية . أما القصيدة فمجموعة من التوقيعات التى قد تشتمل على مثل هذه الصورة المكانية إلى جانب الصور الحسية الأخرى التى سبق الحديث عن ضرورتها وأهميتها فى تشكيل الصورة الشعرية . على أن هذه الصور بعد ذلك تعبر فى مجملها عن حركة تحقق ونماء نفسى تجعل من القصيدة كلها « صورة » واحدة من طراز خاص ، تحقق التكامل بين الشاعر والحياة .

الفصل الثانى

دراسة تطبيقية

١ ـ فى موسيقى الشعر

(ا) فى الشعر القديم :

حين تحدث الخليل بن أحمد عن علاقة الأوزان الشعرية بأحوال النفس لم يكن أمامه عند ذاك سوى نماذج الشعر العربى التقليدى ، أعنى القصائد العربية فى شكلها القديم المعروف . وقد رأينا فى الفصل الماضى ما يمكن أن يوجه إلى هذه الفكرة من نقد ، غير أن الجدير بالعناية هنا أن الخليل لم يصل إلى فكرته إلا من خلال ما اطلع عليه من شعر . وهذا معناه أن فى الشكل الموسيقى للقصيدة العربية القديمة ما قد يوحى بمثل هذه الفكرة . فما الشكل الموسيقى للقصيدة القديمة ؟ وإلى أى مدى يمكن أن يكون موحياً بمثل تلك الفكرة وأن يكون مصداقاً لها ؟ وأى نوع من الموسيقى تلك التى تتمثل فى الإطار التقليدى للقصيدة العربية ؟

تتكون القصيدة فى شكلها التقليدى من عدد من الأبيات غير محدد ؛ فهى تطول أو تقصر دون أن يكون لهذا الطول أو القصر دخل فى بنيتها . فالقصيدة بنية « مفتوحة » إذا صح التعبير ، بمعنى أنها تمثل وحدات بنائية مغلقة على ذاتها ينفصل بعضها عن بعض ، وهى من ناحية الشكل الموسيقى تكرار للوحدة الأولى التى تتمثل فى البيت الأول منها . فالبيت هو الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها والتى تتكرر فى القصيدة فلا يكون لطول القصيدة أو قصرها أى دلالة موسيقية سوى من الناحية الكمية ، أى كمية تكرار هذه الوحدة ، تماماً كالوحدات الزخرفية المتشابهة التى تتكرر فى فن « الأربسك » لتشغل الحيز المطلوب كبر أم صغر . ومن ثم يصعب علينا أن نتحدث عن الصورة الموسيقية العامة للقصيدة ، وإنما نستطيع فى سهولة أن نتحدث عن الصورة الموسيقية للبيت الشعرى .

وصورة البيت الشعرى التقليدى تتكون من وحدتين موسيقيتين إحداهما تكرار

للأخرى ، أى أنها تساويها زمنيا فى حركاتها وسكناتها وإن اختلفت ثانيتهما عن الأولى بتوقيع خاص فى نهايتها هو ما يسمى بالقافية. وإذن فخصائص الوزن الشعرى — إن صح أن له خصائص بذاتها — يمكن تلمسها فى البيت الواحد ، بل فى شطر البيت ، لأن الأبيات الأخرى لن تضيف إلى تلك الخصائص مزيداً .

والآن أى خصائص نفسية يمكن أن تكون لصورة الأوزان التالية ، وأى فروق يمكن أن نلمسها بينها ؟ :

١ — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن .

٢ — فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن .

٣ — مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٤ — مستفعن فاعلن مستفعلن فعلن .

٥ — فعولن فعولن فعرلن فعولن .

٦ — مستفعلن فاعلن فعولن .

٧ — مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن .

٨ — متفاعلن متفاعلن متفاعلن .

وكان من الممكن أن أتبع منهجاً تجريبيا بأن أعرض هذه النماذج من الأوزان على عدد كبير من طلبة الآداب الذين يدرسون الشعر لأتلقى إجاباتهم عن السؤالين السابقين . لكننى خشيت أن يظنوا أن مجرد اختلاف أشكال هذه الأوزان يقتضى بالضرورة أن تكون خصائصها مختلفة فتتضمن الإجابات بطريقة آلية أن لهذه الأوزان بصفة مبدئية خصائص .

وأستطيع أن أقرر من استقرائى الخاص أن هذه الأوزان جميعاً وغيرها مما لم أذكر تشترك فى خاصة واحدة هى أنها ليست لها خصائص . ولا تتحدد لها خصائص إلا بعد أن يخرج فيها الشعر . وهذه الخصائص ليست ثابتة ، وإنما هى تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها .

فحين يقول الشاعر الجاهلى :

مشينا مشية الليث غدا والليث غضبان
بضرب فيه توهين وتخضيع وإقران

وطعن كفم الزق غدا والزق ملآن
وبعض الحلم عند الجهـ ل للذلة إذعان

ونقول :

ألا طيرى ألا طيرى وغـنى يا عصافيرى

عندئذ نستطيع أن نلمس الفرق بين النغمتين وإن كان الوزن فيهما واحداً (مفاعيلن مكررة أربع مرات) ؛ فلا شك أن الضربات القوية القصيرة فى الأبيات الأولى توحى بمعنى الحسم والقطع ، كما أن توالى هذه الضربات يوحى بنوع من التأكيد. والحركة النفسية فى الأبيات بصفة عامة حركة سريعة حماسية . فى حين أن المثل الثانى يتضح فيه نغمة أنثوية تتمثل فى رخاوة المقاطع ولينها وفى بطء الحركة بينها . إنها نغمة مناقضة تماماً للنغمة الأولى . ولم يستطع اتحاد الوزن فى المثلين أن يمنع من ظهور هذين النمطين الموسيقيين المختلفين .

ولو أجرينا عمليات تحليل مماثلة على الأوزان الأخرى لخرجنا فى كل مرة بنفس الحقيقة . ومن ثم تكون لكل قصيدة نغمتها الخاصة التى تتفق وحالة الشاعر النفسية . ولكن لما كانت طبيعة بنية القصيدة من الناحية العروضية تقوم على تكرار الوحدة الوزنية المتمثلة فى البيت فقد صارت القصيدة كلها نغمة من لون واحد ، وصار من الصعب تنويع النغمة داخلها لارتباط الشاعر بالبنية العروضية لها .

وهنا يمكن أن نتفق على أن القصائد ذات الوزن الواحد لها طابع مشترك يتمثل فى وقع هذا الوزن فى صورته المجردة ، ولكنها بعد ذلك تختلف فى النغمات كماً وكيفاً . ولما كان الإيقاع دائماً أقوى من النغمة فى التأثير على الأذن كان لارتباط الشاعر التقليدى بالصورة الوزنية التقليدية للقصيدة أثره فى تكييف المعنى المقصود من موسيقى الشعر سواء عند الشعراء والنقاد القدامى . وقد نتج عن ذلك الاهتمام بموسيقى الشعر من حيث هى إيقاع ثابت فى الأوزان يستطيع الشاعر حين يتبعه بدقة أن يستولى — على أقل تقدير — على آذان المستمعين . ومن هنا كانت موسيقى القصيدة التقليدية شيئاً تطرب له الآذان قبل كل شىء . وهى فى الوقت نفسه أشبه بصوت القطار حين يستقر فى سيره على سرعة معينة .

ولعله من أجل ذلك ، وتحاشياً لرتابة الإيقاع الصارخ الذى يضفيه الوزن

العروضى على موسيقى القصيدة ، أن حاول الشعراء قديماً وحديثاً أن يدخلوا من التعديلات على الوزن ما يكسر من حدة وقعه فى الأذن بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضى المفروض . وقد ظهر ذلك منذ وقت مبكر قبل أن يعرف الشعراء العروض فى صورته المقننة . يدل على ذلك ظهور ما يسميه العروضيون بالزحافات والعلل . فى الشعر القديم نفسه ظهرت مثل هذه الزحافات والعلل (حذف ساكن أو زيادته أو تحريكه) ولم يكن لها من مبرر إلا أن يوفق الشاعر بين حركة نفسه والإطار الخارجى . غير أن هذه المحاولة كانت جزئية . وقد تبعتها محاولات كثيرة ليس هنا مجال رصدها وإن كانت جميعاً لم تحل الإشكال من جذوره . والإشكال هو : كيف يخلق الشاعر الصورة الموسيقية التى تنقل أولا وقبل كل شيء حالته الشعورية . وسوف نرى كيف استطاع الشاعر الحديث أن يحل هذا الإشكال .

ونعود إلى فكرة الخليل فى علاقة الأوزان بالحالة النفسية فنجد أنه ربما توصل إلى هذه الفكرة نتيجة لعملية استقراء وجد فيها أن الشعراء حين يعبرون عن حالات الحزن إنما يعبرون عنها فى الأوزان الطويلة ، وأنهم حينما يعبرون عن حالات السرور والبهجة يختارون لذلك الأوزان القصيرة ؛ فابن الرومى مثلا حين رثى ولده محمداً إنما عبر عن حزنه عليه فى هذا الوزن الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن (مكررة) فقال :

بكاؤكما يشفى وإن كان لا يجدى فجودا فقد أودى نظيركما عندى

ألا قاتل الله المنايا ورميهـــا من القوم حبات القلوب على عمد

على حين شمت الخير من لمحاته وآنست من أفعاله آية الرشد

طواه الردى عنى فأضحى مزاره بعيداً على قرب قريباً على بعد

وليس من الضرورى أن يتمثل حزن الشاعر فى قصائد الرثاء ؛ فليس فقد عزيز هو السبب الوحيد الذى يكرب نفس الشاعر . فقد يكون الفشل فى تجربة حب ، أو الفشل فى الحصول على مطلب حيوى ، أو خيبة الأمل التى تحطم الطموح أو غير ذلك من العوامل ، باعثاً للأسى فى نفس الشاعر . فإذا عبر الشاعر عن

نفسه فى حالة من هذه الحالات اختار لذلك وزناً من الأوزان الطويلة ، كما صنع المتنبي فى قصيدته التى مطلعها .

عيد بأية حال عدت يا عيد   بما مضى أم لأمر فيك تجديد

ووزنه الأصلى : مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن (مكررة) .

ومع أننا قد نطمئن للوهلة الأولى إلى أن مثل هذا الوزن الطويل قد يناسب حالة الحزن والأسى إلا أن حالة الحزن فيما يبدو ليست من نوع واحد أو درجة واحدة . فهناك حزن هادئ وحزن ثائر ، وتختلف بعد ذلك درجات الهدوء والثورة. ولا شك أن الخليل قد قرأ هذه القصيدة الجاهلية التى ترثى بها السُّلَكة ابنها السليك ، وكان من الشعراء الصعاليك ، وكان قد خرج للإغارة والسطو فمر بأرض بين ديار بنى عقيل وسعد بن تميم فلقى رجلا من قبيلة خثعم فأخذه ومعه امرأة من بنى خفاجة ، فقال له الخثعمى أنا أفدى نفسى منك ، فقال له السليك : لك ذلك على ألا تطلع علىّ أحداً من خثعم ، فأعطاه عهداً على ذلك وخرج إلى قومه وترك عنده امرأته رهينة وبلغ الخبر بنى خثعم فخرج منهم من قتله . فقالت أمه :

طاف يبغى نجوة   من هلاك فهلك
ليت شعرى ضلة   أى شىء قتلك
أمريض لم تعد   أم عدو ختلك
أم تولى بك ما   غال فى الدهر السُّلَك
والمنايا رصد   للفتى حيث سلك
أى شىء حسن   لفتى لم يك لك
كل شىء قاتل   حين تلقى أجلك
طال ما قد نلتَ فى   غير كدٍّ أملك
إن أمراً فادحاً   عن جوابى شغلك
سأعزى النفس إذ   لم تجب من سألك
ليت قلبى ساعة   صبرَه عنك ملك
ليت نفسى قدمت   للمنايا بدلك

فالنغمة فى هذه القصيدة حزينة ، لكنها تختلف من غير شك عن النغمة التى

تحملها قصيدة ابن الرومى وتلك التى تحملها قصيدة المتنبى . إنها أقرب إلى الصرخات الحادة كتلك التى نسمعها من « النادبة » . ومع ذلك فوزن القصيدة قصير جداً. ولست أعرف قصيدة أخرى فى قدمها وقصر وزنها . ووزنها : فاعلاتن فاعلن (مكررة) .

ومعنى هذا أن عملية الاستقراء التى يمكن أن يكون الخليل قد قام بها ناقصة . على أن منهج الاستقراء نفسه غير صالح لشرح مثل هذه القضية . وكان على الخليل كيما يثبت صحة فكرته أن يحلل لنا الأوزان ذاتها فى صورتها المجردة وأن يربط بينها فى هذه الصورة وبين حالات النفس المختلفة .

على أن شكل القصيدة التقليدية وطريقة بنائها من وحدات متكررة مقفلة على ذاتها تتمثل فى الأبيات المنتهية بنفس القافية قد حال دون تشكيل صورة موسيقية مرنة تتمثل فى القصيدة من حيث هى كل ، مما أفقد القصيدة وحدتها الموسيقية . وكل ذلك راجع إلى المبدأ العام الذى يمثل هذا الاتجاه ، وهو تشكيل ما فى النفس وفقاً للنظام الطبيعى لا تشكيل الطبيعة وفقاً لما فى النفس . ومن ثم كانت موسيقى القصيدة التقليدية جامدة وصاخبة ورتيبة .

* * *

(ب) فى الشعر الحديث :

ظهر فى الشعر الحديث محاولات شتى لتفتيت الصورة الموسيقية التقليدية للقصيدة . وقد انصبت معظم هذه المحاولات على الخروج من إطار وحدة البيت الموسيقية المتكررة فى القصيدة كلها ، ومن القافية التى تلتزم فى الأبيات كلها من حيث هى صوت مفروض على الأبيات فرضاً دون أن يكون له مبرر كاف فى كل حالة .

وقد كانت المحاولات الأولى فى هذا الاتجاه جزئية ولم تخرج إلى تغيير جوهرى فى بنية القصيدة الموسيقية . حاول الشعراء المهجريون إدخال بعض التلوين الموسيقى الداخلى فى البيت مثل قول الشاعر إلياس فرحات :

ياعروس الروض ياذات الجناح ياحمامه
سافرى مصحوبة عند الصباح بالسلامه
واحملى شوق فؤاد ذى جراح وهيامــه

وهى نفس الصورة الموسيقية التى نجدها فى قصيدة « بعد عام » للعقاد حيث يقول :

كاد يمضى العام يا حلو التثنى   أو تولى
ما اقتربنا منك إلا بالتمنى   ليس إلا

* * *

مذ عرفناك عرفنا كل حسن   وعذاب .
لهب فى القلب فردوس لعينى   فى اقترابى . . .إلخ .

فهذه محاولة لتفتيت بنية البيت الموسيقية القديمة . فبدلا من أن يكون البيت مكوناً من شطرين متكافئين من حيث الوزن نجد الشاعر يقسّم البيت تقسيماً جديداً تتجمع فى شطره الأول والأكبر كل الدفعة الموسيقية ، ثم يأتى الشطر الثانى بتوقيع صغير كأنه « الجواب » . على أن الشاعر يعود فيكرر هذه الصورة فى الأبيات الأخرى ، فيلتزم بذلك شكلا موسيقيا ثابتاً يفرضه هو هذه المرة على نفسه . على أن هذا الشكل ليس بالجديد كل الجدة ؛ فقد عرفه الشعراء من قبل ، كما عرفوا أشكالا أخرى أكثر تعقيداً ، وتبعهم فيها كذلك بعض المحدثين. ومن تلك الأشكال الموسيقية شكل « الموشحة » . وفى هذا الشكل خروج كلى على وحدة البيت الموسيقية المتكررة . من ذلك قول الشاعر نعمة الحاج :

يا حمامات الحمى هجتن بى   كامن الشوق ونيران الجوى
ذهب العمر وولى مسرعا
والصبا هيهـــات لى أن يرجعا
أيكون العمر إلا موجعـــا
بعد هذاك الزمان الطيب   زمن اللهـــو ولذات الهوى

غير أن هذا الشكل بدوره ، برغم ما فيه من تلوين داخلى ، قد استبدل بوحدة البيت الموسيقية وحدة جديدة كل ما تمتاز به التنويع فى القوافى الداخلية . فما يزال كل شطر من الشطرات السبع المكونة لهذه الوحدة يتساوى فى وزنه مع الشطرات الأخرى . ثم يلتزم الشاعر بعد ذلك النظام الذى اتبعه فى تشكيل عناصر هذه الوحدة فى الوحدات الأخرى التى تتكون منها القصيدة .

وفى هذا الاتجاه ، ومع إدخال مزيد من التنويع فى الوحدة الموسيقية نقرأ فى قصيدة « سحر صوت » للشاعر حسن كامل الصيرفى :

إن غرد البلبل فى هدأة الأسداف
وصفق المجداف
فى صفحة الجدول
فصوتك المرسل أنغامه أطياف
تطوف فى دل
فى مرقص الليل
كشُرَّد الأحلام براقة الأجسام
من عالم الوهم

* * *

قيثارة توحى من صوتها العذب
معـــانى الحب
بسرها يوحى
للقلب والروح يا نغمة الغيب
فى مسمعى ظَلى
وجمـــعى حـــولى
عرائس الإلهام بساحر الأنغام
فى ساعة الحلم

فرغم تماوج النغم نتيجة لتوزيع القافية ما يزال الشاعر يرتبط بترتيب معين لبعض القوافى يكررُه فى كل وحدة ارتباطاً يذكرنا بنظرية « القفل » فى الموشحة الأندلسية . وبعد ذلك ما تزال القصيدة مجموعة من الشطرات المقيسة على الوزن والمتساوية .

* * *

وفى كل هذه المحاولات لا نستطيع أن نقول إن الشاعر كان يقوم بحق بعملية تشكيل أصيلة لموسيقى قصيدته . وقصارى ما يمكن أن نسلم به هو أن الشعراء

أحسوا بوطأة الموسيقى الشعرية على أنفسهم . أحسوا أن مشاعرهم ووجداناتهم لا يمكن حصرها فى تلك البحور العروضية المرصودة وكل مشتقاتها ، وأنهم فى حاجة — كيما يعبروا عن الموسيقى التى تنغمها مشاعرهم المختلفة — إلى شىء من التخفف ، أو — إن شئنا الدقة — إلى شىء من التعديل فى الفلسفة الجمالية التى تسند تلك القوالب الموسيقية القديمة . غير أن استقرار تلك الفلسفة الجمالية فى ضمائر الشعراء لكثرة ما قرأوا من الشعر التقليدى وما نظموا على نسقه حالت دون الخروج الحقيقى على تلك القوالب ، الخروج الذى يفلسف موسيقى الشعر فلسفة تأخذ فى الاعتبار الأول قيمة الإيقاع النفسى للنسق الكلامى لا صورة الوزن العروضى للبيت الشعرى .

ومنذ أوائل العقد السادس من هذا القرن ، أو قبل ذلك بقليل ، أخذت المحاولة الجادة للخروج بإطار القصيدة الموسيقى إلى شكل جديد ليس تحويراً للشكل القديم أو مجرد تعديل فيه ، وإنما هو شكل جديد كل الجدة . كان قد استفاض فى الشعر الأوربى من قبل ذلك بعشرات السنين ، ولم تكن له من إرهاصات فى الشعر العربى إلا محاولات قديمة لم يقدر لها أن تذيع فى وقتها للأساتذة محمد فريد أبى حديد وعلى أحمد باكثير والدكتور لويس عوض .

وقد أدرك الشعراء أن الوحدة الإيقاعية فى الوزن العروضى هى التفعيلة الواحدة (فعولن — مستفعلن — فاعلاتن . . . إلخ) ؛ فهذه التركيبة الصوتية هى التركيبة الأساسية التى تفرق بين صورة الكلام المنثور والكلام المنظوم ، وهى بعد الصورة الزمنية التى تتفق وطبيعة اللغة العربية التى يعوّل فيها موسيقيا على حجم المقطع دون الاهتمام بنوع الضربة أو كميتها — كما سبق أن بينا . هذه التفعيلة إذن هى الأساس وليس شكل البحر المكوّن من عدد محدد من هذه التفعيلات . فالتفعيلة هى التى تحدد منذ البداية نوع التوقيع . أما الالتزام بعدد معين من التفعيلات لا يقوم البيت الشعرى إلا به فشىء لم يجد الشعراء مبرراً له . ومن ثم اكتفوا باستخدام الأساس الإيقاعى ، وهو التفعيلة ، ثم أعطوا أنفسهم الحق فى أن يستخدموا من التفعيلات فى السطر الشعرى ما يجدون أنفسهم فى حاجة إليه . فقد يمتد السطر حتى يشغل ثمانى تفعيلات أو عشراً أو أكثر ، وقد يقصر حتى لا يحتاج الشاعر إلا إلى تفعيلة واحدة ، وأحياناً تكون تفعيلة مجزوءة .

وتتراوح هذه المحاولة بين مجرد عدم التزام نظام ثابت فى طول السطور وفى القوافى مع الاحتفاظ بروح القصيدة القديمة ، إلى خروج حقيقى من الإطار القديم والروح المسيطر فيه .

أجل إن للشعر القديم روحاً غلاباً لا يخطئه الإنسان حين يتمثل فى قصيدة بين مئات القصائد . أما القصيدة فى إطارها الجديد فيتفجر منها روح آخر لا يخطئه الإنسان كذلك . والفرق بين الروحين أن موسيقى الأول تتميز بصرامة وحدة وصخب ورتابة ، وهى قبل هذا تكاد لا تتجاوز الأذن ، وكل ما تحققه من أثر فى نفس سامعها أن تجعله يستحضر قالباً معيناً معروفاً ومألوفاً له من قبل . إنها لا تفاجئ المستمع بشىء جديد يهزه من أعماقه هزًّا عنيفاً . ونحن نتأثر دائماً حينما نجد فى العمل الفنى ما يلفتنا إلى شىء جديد وما يفاجئنا . وإعجابنا به ليس إلا نتيجة لسلسلة من المفاجآت التى نواجهها فيه . أما موسيقى الروح الجديد ففيها مرونة وهمس وهدوء وتنوع . وهى قبل هذا — أو بسبب هذا — تنفذ إلى أعماقنا فتفاجئنا دائماً بما نعده كشفاً روحيا تطمئن له النفس .

وفى ديوان الشاعرة المجددة نازك الملائكة « شظايا ورماد » نقرأ قولها ترثى يوماً تافهاً .

كان يوماً تافهاً ، كان غريباً
أن تدق الساعة الكسلى وتحصى لحظاتى
إنه لم يك يوماً من حياتى
إنه قد كان تحقيقاً رهيباً
لبقايا لعنة الذكرى التى مزقتها
هى والكأس التى حطمتها
عند قبر الأمل الميت خلف السنوات
خلف ذاتى . . .

فهذه الأسطر تختلف طولا وقصراً ، وكل سطر منها ينتهى بحق النهاية الموسيقية المريحة ، دون تقيد بنظام ثابت لهذه النهايات ، ودون التزام لحرف رَوِىّ واحد فى كل هذه النهايات ، وإنما راوحت الشاعرة بين حروف الروىّ الثلاثة

التى استخدمتها فى نهاية هذه السطور الثمانية . ومع كل هذا لا أملك إلا أن أقول إن روح القصيدة القديمة ما زالت تطل – على استحياء – من خلال هذه المجموعة من السطور .

ومن حق القارئ أن يسأل هنا : كيف أمكن إدراك أن هذه الصورة الموسيقية – رغم أنها قد تجردت من الشكل التقليدى القديم – ما تزال تحتفظ بالروح القديم ؟ ولست أنكر أن شيئاً من ذلك يرجع بلا شك إلى الخبرة ، ولكننا مع ذلك نستطيع أن ندرك هذا الإدراك إذا نحن أصغينا إلى القطعة مرة بعد مرة ، فعندذاك سيتضح لنا أن القطعة كلها تغلب عليها طبيعة خطابية فيها الصرامة والحدة والصخب والرتابة إلى حد بعيد . فكل سطر من سطور هذه القطعة يكاد يكون وحدة موسيقية قائمة بذاتها ، مشتملة على كل عناصر التأكيد اللازمة لها بحيث لا يحتاج سطر إلى التساند مع غيره من السطور . ومن ثم تقف الحركة الموسيقية فى نهاية كل سطر لتبدأ مع السطر الجديد حركة جديدة لها استقلالها . ومن ثم كانت الرتابة الناتجة عن تكرار نغمة من نفس النوع والقوة فى كل سطر من سطور هذه القطعة ، وضاعت بذلك فرصة التلوين وفرصة المفاجأة فى الصورة العامة للقطعة .

ثم نطالع قطعة أخرى من قصيدة للشاعر صلاح الدين عبد الصبور بعنوان « أغنية حب » حيث يقول :

جبت الليالى باحثاً فى جوفها عن لؤلؤة
وعدت فى الجراب بضعة من المحار
وكومة من الحصى وقبضة من الجمار
وما وجدت اللؤلؤة
سيدتى ، إليك قلبى ، واغفرى لى ، أبيض كاللؤلؤة
وطيب كاللؤلؤة
ولامع كاللؤلؤة
هدية الفقير
وقد ترينه يزين عشك الصغير

فهذه القطعة – فى رأيى – تمثل النمط الجديد من التشكيل الموسيقى للقصيدة .

فلسنا نحس فيها بأى ظل من الظلال التوقيعية للبيت القديم . وفى الوقت نفسه نحس بارتباط نغمى بين السطر وما يسبقه وما يليه . هذا بالإضافة إلى نقط ارتكاز نغمية تبرز من وقت لآخر لكى توجه الحركة النفسية التالية مع الحركة الموسيقية ، بل أكثر من هذا تتكرر الكلمة الواحدة (اللؤلؤة) فى نهاية عدة أسطر ، سواء أكان بينها فاصل أم لم يكن . غير أن هذا التكرار لا يزعجنا كما هو شأن التكرار بل يكون فى هذا الموضع عامل توكيد نغمى نحن فى حاجة إليه .

ولم أورد هذين المثالين هنا بقصد المقارنة ؛ فنازك الملائكة من أوائل الذين ارتادوا الشكل الجديد ، ولها أثر فى ذلك لا ينكره أحد ، وإنما أردت أن أوضح كيف أن هذه المحاولة كانت فى حاجة إلى تجارب كثيرة كيما تصل إلى حد النضوج .

أما فى الشعر الأوربى فقد استقرت الصورة الجديدة للقصيدة — كما قلت — منذ زمن بعيد . ومعظم الشعراء المعاصرين الذين قرأت لهم من الإنجليز والفرنسيين والألمان والأمريكيين يكتبون شعرهم فى هذا الإطار الجديد . ويرجع الاهتمام بموسيقى الشعر إلى مدرسة الرمزيين[١] ؛ فهم قد تنبهوا بصفة خاصة إلى القيمة التعبيرية فى موسيقى الشعر وما يمكن أن يكون لها من إيحاءات .

وقد نشأت فى باريس فى عام ١٩٤٩ مدرسة جديدة فى الشعر الصوتى "Lettrism" رئيسها الشاعر الرومانى إيزيدور إيزو Isidore Isou ترمى إلى التعبير الفنى عن طريق مجموعات من أصوات عديمة المعنى غير أنها تؤثر بجرسها ، كالمقطوعة الآتية من شعر زعيم هذه المدرسة[٢] :

Bidilingi; tingi - tingi
Vingilingi; clingi - dingi
Clingilingi; ringi - lingi
Vou !

غير أن مثل هذه المحاولة لا يمكن إلا أن يكون نوبة من النوبات التى تعرض للفن فى فرنسا بصفة خاصة فى العصر الحديث ؛ إذ أن الشعر لا يمكن أن يكون موسيقى فحسب ، ولا يمكن فصل موسيقى الكلمة عن مدلولها . وإن كنت أذكر

---

(١) *Bowra (C.M.)* : The Heritage of Symbolism; Macmillan, London 1943, pp. 1-16.

(٢) انظر : ميادين علم النفس ، فصل الجماليات ، ص ٤٨٢ (الهامش) .

هنا تجربة عرضت لى فى برلين حين كنا نستمع على جهاز تسجيل إلى قصيدة عربية حديثة ، وكان من بين الحاضرين سيدة ألمانية ذات ثقافة فنية ، فلم تستطع بطبيعة الحال إلا أن تتابع القصيدة من حيث هى صورة موسيقية ، فلما سألنا عما يمكن أن تكون قد فهمته من القصيدة من مجرد سماعها أدهشتنا بأنها لخصت لنا الملامح الشعورية العامة للقصيدة فإذا هى قد فهمت الشىء الكثير من القصيدة من مجرد سماعها لأصوات لا تفهم لها دلالة . ومع ذلك لا يمكننا بطبيعة الحال أن نختصر الشعر إلى مجرد صورة من الأصوات التى لا معنى لها ، والمنسقة تنسيقاً خاصًّا .

* * *

٢ ـ فى الصورة الشعرية

(ا) من الشعر القديم :

شعرنا القديم لم يحفل بالصورة الرامزة المشحونة بتجارب أو أطراف من تجارب الشاعر إلا فى النادر . لكن هذا لم يمنع من ظهور الصورة الشعرية غير الرامزة ، أعنى الصورة التى ترسم مشهداً أو موقفاً نفسيا وصفاً مباشراً ، وكذلك الصورة الخيالية التى تكسب المعنى خصوبة وامتلاء .

وكلنا نذكر أبيات الحارث بن حلزة فى معلقته حيث يصف ناقته فيقول :

بزَفوفٍ كأنها هِقْلَةٌ أم رئالٍ دَوِيَّةٌ سقفاءُ
آنست نبأة وأفزعها القناص عصراً وقد دنا الإمساء
فترى خلفها من الرجع والوقع منينا كأنه إهباء
وطراقاً من خلفهن طراق ساقطات ألوَتْ بها الصحراء

وهو بهذه الأبيات يصور مشهداً لحركة ناقته فى قلب الصحراء وما تثيره خلفها من غبار وما تتركه طرقات أخفافها فى الرمال خلفها من آثار . وهذا النوع من التصوير أشبه ما يكون بالشريط السينمائى ، لا يحمل أى دلالة نفسية خاصة ، ولا يرتبط بموقف نفسى خاص . إنه تسجيل أمين للمشهد الطبيعى وللحركة التى

فيه كما هو واقع الأمر . وليس له من دلالة بعد هذا إلا على مهارة الشاعر فى التقاط المشهد وتنبه حواسه له ونقله نقلا أميناً .

ويختلف عن هذا المشهدُ الذى يضع الشاعر فيه نفسه ، فتكون الصورة المرسومة بمثابة الإطار العام لمشاعره . من ذلك قول امرئ القيس فى معلقته :

وليل كموج البحر مُرْخٍ سدوله   علىّ بأنواع الهموم ليبتلى
فقلت له لما تمطى بصلبه   وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى   بصبح ، وما الإصباح منك بأمثل

فهذه الصورة التى رسمها الشاعر لليل ليست مجرد صورة حرفية أمينة لليل ، لكنها صورة لليل الشاعر الطويل الملىء بالهموم . إن ضخامة الهموم التى يعانيها الشاعر هى التى حولت الليل فجعلته كموج البحر الهدار . ومن خلال صورة الجمل الذى تمطى بصلبه وأردف أعجازه وناء بكلكله نحس بثقل الهموم على نفسه وكيف أنها انتشرت وامتدت فى كل زاوية من زوايا نفسه فى اطمئنان وهدوء وكأنها وجدت هناك مكانها المريح .

هذا النوع من المشاهد التى يشكلها الشاعر ويلونّها بمشاعره غير قليل فى الشعر القديم ، لكنه يعرض فى القصيدة كاللمحة العابرة ، فلا يكون له أصداء فى القصيدة من حيث هى كل . وقد نجد فى القصيدة الواحدة — كما هو الشأن فى معلقة امرئ القيس — صورة من هذا النوع هنا وصورة هناك ، لكننا نضنى أنفسنا كثيراً إذا نحن التمسنا خيطاً نفسيا واحداً ينتظم القصيدة كلها بكل ما فيها من صور أو مشاهد .

ومن الصور التى ترسم موقف الشاعر النفسى على نحو مباشر قول أبى صخر الهذلى :

أما والذى أبكى وأضحك والذى   أمات وأحيا والذى أمره الأمر
لقد تركتْنى أحسد الوحش أن أرى   أليفين منها لا يروعهما الذعر

فمحبوبة الشاعر قد تركته فى وحشة ، فإذا تلفت حوله وجد بين الوحوش ذاتها ألفة ، وإذا كل أليفين مستمتعان معاً بحياتهما فى طمأنينة وهدوء . وربما كانت الصورة التى رسمها فيما بعد الشاعر المشهور كُثير حين قال مخاطباً محبوبته عزة :

فياليتنا يا عز من غير ريبة ... بعيران نرعى فى الخلاء ونعزب
كلانا به عرّ فمن يرنا يقل ... على حسنها جرباء تعدى وأجرب
إذا ما وردنا منهلا صاح أهله ... علينا فما ننفك نرمى ونضرب
وددت وبيت الله أنك بكرة ... هجان وأنى مصعب ثم نهرب
نكون بعيرى ذى غنى فيضيعنا ... فلا هو يرعانا ولا نحن نطلب

ربما كانت هذه الصورة المفصلة نوعاً تعبيراً صريحاً وصادقاً — رغم ما فيها من « جلافة » ، أو قل بسبب ذلك — عن موقف الشاعر النفسى . إن أمنية الشاعر أن يجتمع الشمل بينه وبين محبوبته ، وأن يكف الناس عن التدخل فى هذه العلاقة والحديث عنها بما يفسدها . فإذا تحققت له هذه الأمنية فلا يهم بعد ذلك على أى صورة تكون حياته . إن محبوبته ستعوضه — حين يلتئم شملهما — عن كل شىء آخر فى الحياة .

* * *

ومن الصور الخيالية التى يأتى بها الشاعر لكى يكسب المعنى امتلاء وخصوبة ، تلك التى يجسم فيها مشاعره فى تركيبة حسية موحية قول الشاعر نُصَيْب :

كأن القلب ليلة قيل يُغدى ... بليلى العامرية أو يُراح
قطاة عزّها شرَك فباتت ... تجاذبه وقد علق الجناح
لها فرخان قد تركا بوكر ... فعشهما تصفقه الرياح
إذا سمعا هبوب الريح نَصّا ... وقد أودى به القدر المتاح
فلا فى الليل نالت ما ترجّى ... ولا فى الصبح كان لها بَراح

فى هذه الصورة يقول الشاعر إنه عندما أحس بالليلة التى همت فيها محبوبته ليلى بالفراق فى صبيحتها أو فى وقت الرواح من عشيتها أخذ قلبه يخفق كقطاة وقعت فى شرك فقضت ليلتها تحاول الخلاص منه ، ولكن جناحها للأسف كان قد تعلق بالشرك بحيث لا خلاص له . وكانت هذه القطاة قد تركت فرخين لها فى الوكر فإذا سمعا صوت الريح فى عشهما ظنا أنه صوت جناح أمهما فرفعا عنقيهما ، لكن القدر كان قد كتب الهلاك لذلك العش ، وباءت القطاة بخسران فى سعيها ولم يكن لها خلاص من شركها .

هذه الصورة التفصيلية لم يصنعها خيال الشاعر إلا ليتحدث عن مشاعره وهو يتوقع فراق محبوبته . وهى صورة حسية مشحونة بألوان من المشاعر . فالشاعر حين سمع خبر الفراق لم يشأ أن يصدقه ، وكأنه هاجس كريه أراد أن يبعده عن خاطره . وإنه لفى هذا الصراع بين هاجس مخيف وأمل فى بطلانه حتى ينجلى الأمر عن حقيقة الفراق فينحل الصراع فى نفسه إلى خيبة أمل وشعور بالضياع .

* * *

هذه الأنواع من الصور نصادفها كثيراً فى الشعر القديم . وفيها نقع مباشرة على على الدلالة الشعورية التى تحملها ، دون تكلف للتأويل والتفسير . ذلك أنها تعتمد فى تكوينها على عناصر يكون الإيحاء فيها مباشراً . وبمجرد أن يكتمل تكوين الصورة يكون الشعور الذى تنقله قد مثل لمداركنا فى طواعية . وهذا النوع الأخير الذى مثلنا له بشعر نصيب أدخل من غيره فى باب الإبداع الخيالى ، لأن مقدرة الشاعر الابتكارية تتمثل فيه .

على أن هناك من الصور ما يخفى إدراك مضمونه الشعورى حين يعتمد تشكيل الصورة على المخزون اللاشعورى لدى الشاعر . وفى هذه الحالة يكون من الخطأ التعامل مع الصورة على أساس دلالتها الظاهرة المباشرة ، ويتحتم بذل المجهود لاستكناهها .

وقد حدث أن ورد الشاعر ذو الرمة على الخليفة عبد الملك بن مروان يمدحه فأنشأ يقول :

ما بال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كُلَّى مفرية سرب

وكانت عين عبد الملك تدمع أبداً . وتقول الرواية إن عبد الملك حين سمع هذا البيت نهر الشاعر وقال له : وما شأنك وهذا ؟ وكأنه ظن أن الشاعر يوجه إليه سؤالا شخصيًّا ينتظر عنه جواباً . وقد عاب النقاد على الشاعر هذه الصورة لأنها — فى رأيهم — قبيحة أولا ، ولأنه واجه بها الخليفة ثانياً . وهم بذلك يقدمون إلينا خير مثال للنقد الجمالى والخلقى . وصحيح أن الكلى المفرية منظر غير بهيج ، وحق أن الخلق يأبى على شاعر أن يواجه الخليفة بهذة الصورة التى تنال من نفسه ،

(١) الكلى المفرية هى مزادات الماء البالية .

لكن الحكم على فن ذى الرمة من هذين الجانبين ، والانتهاء إلى ما قيل فى فساد ذوقه وقبح صوره ظلم كبير للشاعر وللنقد على السواء . وأفضل من هذا أن نبحث فى ذلك القرار البعيد من نفسية ذى الرمة عن دلالة ذلك الرمز الذى استخدمه أعنى الكلى المفرية التى ينسكب منها الماء .

وذو الرمة هو الشاعر الذى عاش حياته فى الصحراء وللصحراء ، يجوب فلواتها ليلا ونهاراً ، ويسمع فيها — كما يحدثنا فى شعره — عزيف الجن ، ويعانى فيها ما يعانيه الوحيد فى المكان المهجور . ولعله قد حدث له ذات مرة أن كان فى جوف الصحراء وقد استبد به العطش ، وعند ما هرع إلى قرابه يستسقيه وجد أن خوارزه قد فسدت وأن الماء قد تسرب منها فلم يبق منه ما يبل ظمأه . ولم يشأ ذو الرمة — فيما نظن — أن يشبه عين الخليفة بمزادة الماء المفرية وإلا لسكت على البيت الأول ، ولكننا نجده يحدثنا — منساقاً مع شعوره الباطن — عن قصة هذه الكلى المفرية فيقول فى البيت التالى :

وفْرَاءَ غَرْفِيَّة أثأى خوارزَها مشلشل ضيعته بينها الكُتَبُ

فقصة الكلى المفرية فى تاريخ ذى الرمة النفسى — إذا صح التعبير — شىء محفور وليس مجرد صورة عقلية يرسمها الشاعر لعين الخليفة . ففى تلك الحال من العطش ، واللهفة إلى من يروى ظمأه، يخيل إليه أنه قد وصل إلى النبع ، أو أن ركباً قافلا فى الصحراء قد أتاه بخبر من عند محبوبته يروى ظمأه ويشفى غليله ، وكان ذلك — فيما يبدو للشاعر — وهماً :

أستحدث الركب عن أشياعهم خبراً أم راجَعَ القلب من أطرابه طرب؟

وإذن فقديماً أحس الشاعر الظمأ وعاناه من جوف الصحراء حين تسرب الماء من قرابه ، وقديماً أحس الظمأ فى صحراء الحب وعاناه حين ضاع أمله فى أن تأتيه أخبار الحبيب . وبهذا يقوم الرابط بين صورة القراب التالف فى البيت الأول والكلام عن الركب فى البيت الذى يليه . هناك قفزة ولاشك ، ولكن تفسيرها نفسيًّا — كما بينا — ليس بعسير .

فإذا جاء ذو الرمة الخليفة واستهل قصيدته بهذه الصورة فليس لأنه جاء يتهكم به وإنما الغالب أنه جاء وفى نفسه أن الخليفة سيقضى له حاجته وسيغدق عليه

من عطاياه . لقد نفد ماء حياته فى جوف الصحراء ، ونضب ماء قلبه فى صحراء الحب ، وليس إلا أن ينقذه الخليفة وقد أتاه شاكياً ضياع زاده فى صحراء تلك الحياة وهو فى وحدته لا يكاد يتماسك أو يجد لهسنداً أو معيناً . فهى إذن شكوى مرة تلك التى أراد الشاعر التعبير عنها وليست تهجماً منه على الخليفة أو فساد ذوق .

والحق أن شعر ذى الرمة مجال واسع للدراسة التحليلية النفسية ؛ فقد اعتمد كثيراً على الرمز ، ويمكن تفسير شعره على هذا الأساس. وكل صوره الشعرية التى ترتبط بالصحراء هى من ذلك النوع الرمزى . لا غرو « فقد كان الشعراء من قبله يصفونها من الخارج – إن صح هذا التعبير – أما ذو الرمة فيصفها من الداخل ، داخل نفسه وروحه »[1]. وقد امتاز بصفة الربط بين الصور المتباعدة ، دون اعتبار للحدود الزمانية أو المكانية ، وهى الصفة التى تدل دلالة واضحة على أن شعره كان يتم فى حالة لا شعورية حالمة . إن صوره – بعبارة موجزة – هى أحلامه .

ولعل مثلا واحداً من هذا الشاعر لا يكفى – بخاصة أنه نمط فريد بين الشعراء القدامى . لهذا أحيل القارىء على ديوانه لقراءة القصيدة الأولى منه بتمامها . وهو فيها يصور مشاهد الصحراء الجامدة الهامدة حية نابضة .

وأوضح ظاهرة فى هذه القصيدة هى ظاهره الصور المكتظّة ، وهى نتيجة لعملية « التكثيف » اللاّشعورية . ونعنى بالصور المكتظة أن الشاعر يكون فى إحدى الصور فإذا به يلتفت فجأة فيقف ليصور جزئية من جزئياتها بصورة أخرى قد تستغرق منه أكثر مما كانت الصورة الأولى تستحقه فى مجملها فضلا على جزئية من جزئياتها . فالصورة عنده مركبة ومتداخلة . والشبه كبير بينه فى ذلك وبين الشعراء السيرياليين . فهناك صورة أولية من داخلها صورة ثم صورة وهكذا . وحالة الاستغراق اللاّشعورى هى التى تسلم إلى مثل هذه الصور .

يذكر الشاعر مثلا فى قصيدته هذه زيارة خيال محبوبته مَىّ له وهو هاجع بجانب ناقته بعد ما ناله ونالها من فرط الإعياء والنصب من التجوال فى القفار ، ثم إذا به ينسى هذا الخيال الذى زاره وينسى نفسه ، إلا أن يكون :

(١) شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٥٢ ، ص ٢١٦ .

أخا تنائف أغفى عند ساهمة بأخلق الدف من تصديرها جُلَب

وعندئذ تستوقفه هذه الناقة الساهمة التى أغفى عندها ، وتستوقفه طويلا فيأخذ فى تصويرها ويستنفد فى ذلك سبعة أبيات إلى أن يقول :

تصغى إذا شدها بالكور جانحة حتى إذا ما استوى فى غرزها تثب

عندئذ يترك ناقته بدورها ولا يستوقفه منها إلا هذا الوثوب الذى تثبه ، وهو ليس إلا جزئيًّا من جزئيات صورتها الكامله ، فيأخذ فى تصويره فيقول :

وَثْبَ المُسَحَّج من عانات مَعْقُلة كأنه مُستبان الشك أو جَنِبُ

ثم يستغرق قرابة ستة وعشرين بيتاً فى تصوير مشهد متحرك لهذا الحمار الوحشى المتحرك ، وقد نسى تماماً ما كان من حديثه عن ناقته ووثوبها . يصوره وهو بمفرده ، ثم وهو مع حلائله من الأتن ، وطيلة النهار ، وعند الغروب وقد أحست بالعطش فراح يحدوها لتروى ظمأها من ماء عين أثال . ثم يصوّر عين أثال وقد وقف الجميع عندها يمنعها الخوف والذعز من صوت ترامى إليها أن ترد الماء ، ثم يغريها خرير الماء فتقدم ، وإذا بالصائد المتربص يرمى ، فيخطئ ، فتفر مسرعة والحصى يكاد يلتهب من سرعة عدودها . وينتهى هذا المشهد الكامل المتحرك الذى لم يدفع الشاعر إلى تصويره إلا وثوب ناقته عند ما يستوى فوقها .

صور متداخلة ، يسلم بعضها إلى بعض دون مبرر ظاهر ، وليس لها ضابط من نظام أو ترتيب . الشاعر يبدأ بصورة خيال محبوبته فإذا به ينتهى عند عين أثال يصور منظر الصائد وحمر الوحش . وبين الصورة الأساسية والصور الفرعية قفزة بعيدة فى الزمان والمكان . وهى قفزة بالنسبة للمنطق والعقل الواعى ، لكن الباحث لن يعدم الرابط النفسى بين تلك الأجزاء أو الصور المتباعدة بما يوفر للقصيدة وحدتها النفسية .

وقراءة شعر هذا الشاعر تقدم إلينا المثال تلو المثال لفكرة التكثيف اللاشعورى والارتباط الحرّ بين الصور والرموز التى تتألف منها هذه الصور . يحدثنا عن الليل وهو يتحدث عن النهار ، ويحدثنا عن النهار وهو يتحدث عن الليل ، ويرفع الأرض مكان السماء ، أو يضع السماء مكان الأرض ، ويمزج فى الصورة بين مياه الأنهار ورمال الصحراء . وهذا التأليف لا يحمل صفة المنطقية ، وإنما هو

يمثل الصور الحبيسة فى اللاّشعور ، عند ما تطفو على السطح فى حالة إغفاء من الشاعر ، فتظهر فى نظام كأنه لا نظام .

* * *

(ب) من الشعر الحديث :

تتفجر الرغبة فى تشكيل الصور الشعرية على أساس من حقائق الفلسفة الجمالية النظرية التى سبق أن عرضناها وفقاً لثقافة الشاعر ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفنى . وبغير هذا يتورط الشاعر فى نوع من التقليد يفسد الحقيقة والعمل الفنى على السواء . ومن ثم تفشل بعض محاولات التشكيل الجديد للصورة الشعرية . وهذا يدعونا إلى تحليل بعض الصور الناجحة وغير الناجحة على السواء . وبضدها — كما قيل — تتميز الأشياء .

ونبدأ الآن بالوقوف عند الفكرة القائلة إن « الصورة » كشف نفسى لشىء جديد بمساعدة شىء آخر ، وأن المهم هو هذا الكشف لا المزيد من معرفة المعروف .

ولنقرأ الآن هذه الأسطر من مطلع قصيدة بعنوان « ذات مساء » من ديوان « الطين والأظافر » للشاعر محيي الدين فارس . يقول :

ذات مساء عاصف . . .
ملفع الآفاق بالغيوم
والبرق مثل أدمع تفر من محاجر النجوم
والريح ما تزال فى أطلالنا تحوم
وتزرع الهموم
واختبأت حتى طيور الغاب فى مخابىء النجوم
كالطفل خلف أمه الرءوم
انطلقت بلادنا من قبوها الضرير
عملاقة . . . عملاقة الزئير

وهذه الأسطر — كما يبدو للوهلة الأولى — مشبعة بكثير من التشبيه والاستعارة . وإذا نحن تجاوزنا السطرين الأولين إلى الثالث صادفنا فى هذا السطر تشبيهاً واستعارة . أما التشبيه ففى قوله « والبرق مثل أدمع » وأما الاستعارة ففى « محاجر النجوم ».

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ترى هل يصنع هذا التشبيه وهذه الاستعارة كلاهما صورة فنية ؟ أيتعاونان معاً — على أقل تقدير — على إبراز تلك الصورة فى ذلك السطر من الشعر ؟

من الناحية البلاغية الصرف يمكن انتقاد التشبيه من حيث إن علاقة التشابه غير قائمة ؛ فالبرق ليس كالأدمع . البرق لمح خاطف والدموع تترقرق فى العيون أو تنساب هوناً . وكون هذه الأدمع « تفر » من محاجر النجوم لا يعنى أنها كالبرق ، تلمح فى لحظة ثم تختفى . إن فرار الدمعة من العين تصوير لحركة خروج الدمعة ، أى أنه تصوير للفعل ليس تصويراً للشىء نفسه .

هذا من ناحية التشابه المحض . وأما من ناحية الإثارة — وهى الأقرب إلى المقصود من الصورة — فالمعانى النفسية التى يثيرها البرق تكاد لا تلتقى فى شىء مع ما تثيره الدموع ، سواء أكانت هذه الدموع بعد ذلك تفر من عين الإنسان أم من محاجر النجوم .

غير أن هذا التحليل البلاغى فقير . وربما بدت الصورة كذلك فقيرة من خلاله . فالتشبيه على هذا النحو يكاد لا يفى بالغرض البلاغى القديم فضلا على الغاية التصويرية . إنه — بعبارة أخرى — لم يزدنا معرفة بما هو معروف فضلا على أن يستكشف لنا غير المعروف .

وكذلك حين ننظر إلى الاستعارة فى « محاجر النجوم » لا يثيرنا الكشف الذى وصل إليه الشاعر . فكون النجوم لها محاجر ، أو كونها هى ذاتها محاجر ، لا يبتعث فى نفوسنا أى حقيقة وجدانية أو أى استشراف لحقيقة وجدانية ، بل إنها تكاد لا تعمق أو تزيد معرفتنا بما هو معروف . هذا فضلا على أن « عين النجم » قد صارت ، ولعلها كانت منذ قديم ، استعارة تقليدية . هذا من جهة . ومن جهة أخرى لا تضفى المحاجر — وإن كانت هى ذاتها حسية — أى عنصر حسى على النجوم أكثر إثارة من النجوم ذاتها ، المحاجر لا تضفى على النجوم أى لون أو شكل أو طعم أو ملمس ، أو أى تركيبة حسية لها أثر خاص فى تحريك مشاعرنا أو تلوينها أو مجرد ابتعاثها .

وواضح أننا لا نعيب هذه الاستعارة من جهة أن الشاعر جعل للنجوم محاجر ، بل لأن المحاجر هنا لفظ فقير فى إثارته فضلا على عدم خصوصيته فى هذا الموضع .

والحقيقة أن التشبيه لا ينفصل عن الاستعارة فى هذا السطر الشعرى . فإن تكن الصورة الماثلة فى التشبيه ، وكذلك الصورة الماثلة فى الاستعارة ، كلتاهما قاصرة بذاتها وفى ذاتها من الناحية التعبيرية فإننا ينبغى أن ننتقل توًّا إلى تمثل هاتين الصورتين الجزئيتين فى وحدة شاملة تربط بينهما . فكثيراً ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها ، لكننا حين نتمثلها فى الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب .

الصورة فى مجملها تدل على مهارة وذكاء وإن لم تكن تدل على شاعرية. فالغرابة أو الجفوة التى يحسها الإنسان للوهلة الأولى بين البرق والدموع ما تلبث أن تخف وطأتها حين يعرف الإنسان أن هذه الدموع ليست إلا دموع النجوم . لكن هذه الجفوة لا تزول إلا ليحل محلها نوع من الجمود والبرود . إن الصورة المجملة قد صارت بحيث لا تنكرها الطبيعة ذاتها ولا تنكرها الحواس . فالنجوم تتلألأ بالبياض وعلاقة انبياض اللماح بين البرق والنجوم تدركها الحواس إدراكاً مباشراً يسيراً . ولو بكت النجوم حقًّا لما بكت إلا برقاً أو شيئاً يشبه البرق . وهنا ، ومن أجل ذلك ، يتجمد أمامنا المشهد ، وتصبح العلاقة بين « الصورة » والحقيقة الطبيعية علاقة موازاة وتطابق بين شيئين كلاهما حسى ، فهناك البرق والنجوم ، يقابلهما الدموع والعيون . ولو شئت أن تلمس المطابقة بين هذه العناصر الحسية جميعاً لما أعيتك الحيلة. وهذا النحو من التصوير الذى يعتمد فيه الشاعر على ذكائه فى عقد مثل هذه المقارنة بين الأشياء أو المطابقة بينها لا يكون تصويراً شاعريًّا خصباً وإن كان فى بعض الأحيان يمثل بلاغة آسرة . فهذه الصورة إذن تروعنا بذكائها أكثر مما تروعنا بشاعريتها . فالمطابقة لا تفجر فى نفوسنا تلك المشاعر الثرة التى تفجرها الصورة التى تبدأ رحلتها من هناك ، من وجدان الشاعر ، والتى تخرج إلى الوجود بما تجسم فيها من أهواء ونزعات تختلج فى « اللاشعور الجمعىّ » عند الإنسان .

وإذا نحن تمثلنا الصورة التى يتضمنها هذا السطر الشعرى فى السياق العام من الصور التى تزخر بها القصيدة استطعنا أن نلمس ذلك التلوين الشعورى الذى قد يلوح لنا — وإن كان باهتاً — خلال هذا السياق . فالمساء كان عاصفاً كئيباً بما تلبد فيه من غيوم ، والريح كانت تحوم فى الأطلال تحمل معها الهموم تزرعها

فى النفوس . وإذن فلا بد أن نجوم السماء كانت « حزينة » ، وليس البرق الذى يشاهد خلال تلك النجوم إلا دليل حزنها . إنه أدمعها كما قال الشاعر . وحين اتضحت الرؤية الشعرية فيما بعد للشاعر ، وكشف لنا عن ارتباط ذلك المجال الشعورى بكينيا ، عاد إلى المشهد الأول فى ختام جولته الشعورية ليقول فى وضوح .

. . . وليلها رهيب

نجومه مطرقة حزينة .

إن شعور الكآبة والحزن هو الذى يلوّن المشهد كله . غير أننا فى الحقيقة حين نتمثل هذه الصورة (والبرق مثل أدمع تفر من محاجر النجوم) « نعرف » أن الشاعر يريد أن يقول إن النجوم حزينة ، تماماً كما قالها فيما بعد . لكن المعرفة شىء والكشف شىء آخر . إن حزن النجوم يفقد أمامنا جديته حين نتمثله من خلال البرق اللامع .

وعلى هذا تفشل هذه الصورة أو يجانبها النجاح الفنى سواء فى إطارها المحدود أو فى السياق العام ، لأنها لم تتضمن أى كشف وجدانى جديد . والحق أننا قليلا ما نصادف مثل هذا الكشف ، لكنه حين يتحقق يرتفع بالشعر إلى مستوى رفيع من الجلال والنبل .

* * *

وتقول الشاعرة ملك عبد العزيز فى أغنيتها الأولى إلى « نجمة الغروب » :

هناك خلف غابة النجوم .

وخلف أستار الغيوم والظلام

تربع الإله .

ويستوقفنا هنا بصفة خاصة قولها « غابة النجوم » ؛ فكلمة « غابة » هنا قد ابتعثت فى نفوسنا إزاء النجوم فى السماء فيضاً من المعانى والمشاعر . الغابة ترتبط فى نفوسنا بمعانى الظلام والوحشة ، وقد ترتبط كذلك بمعنى الضياع ؛ فنحن فى حياتنا لم نعرف الغابات الطبيعية ، ولم نتخذ منها — كما يصنع الأوربيون مثلا — ملاذاً من حرارة الجو أو مسرحاً للعشاق ، وإلا لكان لها فى نفوسنا وقع آخر ، وإنما ترتبط مشاعرنا إزاء الغابة بقصص الطفولة الخرافية وما فيها من تهاويل وتصاوير .

إن اختراق الغابة والخروج منها خروج إلى بر الأمان، إلى النور والحياة . فالغابة إذن فى هذا السياق الشعرى لابد أن تكون صورة للإحساس بالحجاب الكثيف والحائل الصفيق دون الشاعرة والحقيقة، دون الشاعرة والنور ، وإن تكن هذه الغابة من النجوم . فالنجوم المتلألئة ، رغم نورها الساطع ، ليست إلا غابة موحشة رهيبة . وهذا النور المنبعث منها ليس — فى إحساس الشاعرة — نوراً على الإطلاق ، وإنما يكمن النور خلفها .

وهكذا استطاعت « غابة النجوم » فى بساطة عجيبة أن تولد فى نفوسنا هذه المعانى . وربما ولّدت غيرها فى نفوس آخرين ؛ فإن ميزة الصورة الخصبة أنها تستطيع أن تشع فى كل اتجاه ، وأن تسمح لك باستكناه المزيد من المعانى كلما أوغلت معها بحسك . إنها صورة مِعْطاءة ، تكشف عن الجديد دائماً .

* * *

ويتبع هذه الفكرة فى طبيعة « الصورة الشعرية » أن تكون بحيث تتجاوب أصداؤها (سواء أقامت على تشبيه أم استعارة أم رمز أم على مزيج منها) فى كل مكان من القصيدة . فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوى فى الصورة العامة . أما إذا هى تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التساند الحيوية والخصب .

ولنقرأ الآن هذه الصورة ؛ إنها قصيدة بعنوان « أنا والمدينة » للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى . يقول الشاعر :

هذا أنا
وهذه مدينتى
عند انتصاف الليل
رحابة الميدان ، والجدران تل
تبين ثم تختفى وراء تل
وريقة فى الريح دارت ، ثم حطت ، ثم ضاعت فى الدروب
ظل يذوب
يمتد ظل

وعين مصباح فضولى ممل
دست على شعاعه لما سررت
وجاش وجدانى بمقطع حزين
بدأته ثم سكتّ
— من أنت يا . . . من أنت ؟
الحارس الغبي لا يعى حكايتى
لقد طردت اليوم من غرفتى
وصرت ضائعاً بدون اسم
هذا أنا
وهذه مدينتى !

وأول صورة تصادفنا فى هذه القصيدة هى صورة الجدران التى تقف كالتل ، أو كالتلال المتراصة بعضها وراء بعض . والحق أن أبرز ما فى المدينة الجدران ، بخاصة أمام عين الريفى الذى ألف الطبيعة المفتوحة . إن الطبيعة فى الريف تكشف عن نفسها ، ومرمى العين فيها يصطدم بالأفق البعيد . أما المدينة فكلها خفايا وأسرار وجدار يقوم بعد جدار ، يحجب النظر ، ويغلق الطريق أمام النفس فلا تجد ما تتعاطف معه . وإن هذه التلال من الجدران لتشعر الإنسان بحقارته وضآلته حين يقيس نفسه إليها . ترى أتتردد فى القصيدة أصداء هذا المعنى ؟ إن القصيدة لتنمى هذا الشعور وتؤكده من خلال الصور الأخرى التى ترد بعد ذلك . فالوريقة (وكونها وريقة يعلن منذ اللحظة الأولى عن تفاهتها وحقارتها) التى دارت فى الريح ثم حطت ثم ضاعت فى الدروب ليست إلا صورة لتفاهة الإنسان وضياعه. وكل شيء فى المدينة يضيع ، كل شيء يتساقط دون الجدران . وكذلك الظلال ، ما تكاد تمتد حتى تذوب . كل شيء يتحرك ، وكل شيء يتطور ، وكل شيء ينتهى إلى لا شيء ، إلى الضياع . وليست الجدران وحدها ما يميز المدينة ، بل تميزها كذلك العيون. العيون التى تصنع بنظراتها سياجاً من الجدران حول الإنسان تسجنه فيه . إنها تشل حركته وإرادته ، وتجعله عبداً للآخرين لا ملك نفسه . وكل هذه العيون قد تجمعت فى « عين المصباح الفضولى الممل » وفى عين ذلك « الحارس الغبي » الذى لا يعى حكاية الشاعر . إنها حكاية مريرة ولا شك ؛ حكاية هذا الشاعر . إن الجدران لتحجب

عن نفسه كل شيء ، وتحول دون مطامحه ورغباته . إنه الآن طريد « غرفته » التى لقى فيها ذات يوم الأمن والراحة ، طريد نفسه التى هجرته وانشقت عليه ، وتركته يضيع كما يضيع كل شيء فى المدينة ، ولا تبقى إلا الجدران ، تلالا وراء تلال .

وهكذا نجد رمز « الجدران » قد ترددت أصداؤه فى شتى جوانب القصيدة ، كما أنه بتفاعله مع الرموز الأخرى — الوريقة ، الظل ، عين المصباح ، الحارس — قد أحدث نوعاً من التماسك الشعورى فى القصيدة كلها حتى جعل منها صورة نفسية موحدة .

وهنا تتضح لنا طبيعة الرمز العجيبة ، تلك الطبيعة الثنائية التى تجمع بين الحقيقى وغير الحقيقى فى وقت واحد . فالجدران والدروب والمصباح والحارس كلها عينيات واقعة فى المدينة ، وهى بغير شك عوامل إثارة . إنها تمثل وقائع فى حياة المدينة لا يمكن إنكار قيامها . لكن هذه العينيات والوقائع فى الوقت نفسه لا تمثل — ولا تستطيع بذاتها أن تمثل — أى تركيبة عقلية ذات دلالة خاصة . وقد رأينا فى تحليلنا للصورة المجملة المتمثلة فى القصيدة كلها أن هذه العينيات قد خضعت لتركيبة عقلية خاصة جعلت لها فى مجموعها وفى مفرداتها كذلك دلالة خاصة . إن الصورة النفسية هى التى جمعت بين هذه العينيات وألفت بينها ، وهى التى نقلتها من واقعها المرئى إلى ذلك الوجود الفكرى . ومن غير شك ستبقى هذه المرئيات مرئيات لها دلالتها الخاصة على وقائع معينة من الحياة . ولا نزاع مطلقاً بين وجودها الواقعى وغير الواقعى ؛ ففى قمة الدلالة الرمزية ما تزال الواقعة المرئية تثبت وجودها وتؤدى دورها ، وقد يستعمل الرمز لدلالته الحقيقية الواقعة . كل هذا صحيح ، غير أن الصورة المجملة هى التى تحدد للرمز دلالته المطلوبة فى اقترانه بالرموز الأخرى . وهذه الصورة المجملة — كما قلنا — تركيبة عقلية لا تخضع لعالم المشاهدة .

وتتضح لنا هذه الحقيقة حين نطالع كذلك قصيدة الشاعرة العراقيه نازك الملائكة ، وهى بعنوان « طريق العودة » . تقول فيها :

نعود وهذا طريق الإياب

يمد مرارته ورتابة أسراره

نسير ويبرز باب
هنا ، وجدار يسد الطريق
بأحجاره
وثم سياج عتيق
تهدم عند النهر
وعابرة ، دون معنى ، تمد البصر
إلى حيث لا نعلم
تمر بنا لا تنكر فينا
وننسى ونجهل أنا نسينا
ولا نفهم .

وأكتفى هنا بهذا المقطع ، فالقصيدة طويلة ، لكنه يكفى غرضنا . فالطريق والباب والسياج والعابرة كلها رموز تشكل الصورة العامة فى هذا المقطع . والسأم والضجر من رتابة الحياة هو الشعور الذى ألف بين هذه الوقائع فى صورة متكاملة .

. . . وعدنا نسير ويسلمنا المنحنى
إلى آخر ضيق
ويدفعنا كل شىء نراه
إلى يأسنا المطبق
ونشعر أنا ضجرنا ، ضجرنا وعفنا الحياة . . .

* * *

ومن الحقائق التى قررناها بشأن الصورة الشعرية أن الشاعر كثيراً ما يفتت الأشياء الواقعة فى المكان لكى يفقدها كل تماسكها البنائى ولا يبقى منها إلا على صفاتها أو بعض صفاتها ، سواء الأصيلة فيها والمضافة إليها . فليس المهم دائماً أن تكون الصورة المكانية مكتملة التكوين أمام العين المبصرة ، أى موافقة لمنطق المكان والتنسيق المكانى للأشياء . صحيح أن « الرؤية » الشعرية ينبغى أن تكون واضحة ومحددة أمامنا منذ البداية حتى نستطيع النفاذ إلى الفكرة أو الشعور الماثل فيها ، غير أن « الرؤية الشعرية » لا تقف عند حدود الرؤية البصرية ، إنما

هى قد تفتتها وتتجاوز عن بعض عناصرها التى لا تؤدى دوراً حيوياً .

يقول الشاعر محيي الدين فارس من قصيدة بعنوان « السلم » :

« والريح تجلدنى سواعدها المديدة »

وفى هذه الصورة نلاحظ أن الشاعر لم يستطع أن يتخلص من تصوره الطبيعى لعملية الجلد؛ إذ يرتبط الجلد بالسوط ، أو بأى شيء آخر مشابه له ذى أطراف طويلة . فإذا كان الجلاد هنا هو الريح فلابد أن تكون للريح سواعد مديدة تشبه السياط . ومن هنا اكتملت أمام أعيننا صورة الجلد بكل حذافيرها فكان ذلك عائقاً بدوره دون الاستغراق فى الرؤية الشعرية . كان لابد هنا من تفتيت هذه الصورة الطبيعية أو شبه الطبيعية والاستغناء تماماً عن السواعد المديدة . أما الاهتمام بهذه البلاغة الهزيلة فى جعل الرياح لها سواعد فشيء يفسد الصورة . إذ المهم فى الصورة أن نتصور الرياح جلاداً وليس المهم فيها أن يكون لهذا الجلاد سواعد مديدة . فالرياح ليست جلاداً فى واقع الأمر ، وإنما هى كذلك فى التصور الشعرى ، وعندئذ ينبغى ألا يهتم بها الشاعر من حيث هى ، ولكن من حيث الوصف الذى يستطيع أن يشتقه منها . فإذا هو تمثلها جلاداً فهذا من حقه ؛ لكن ليس من حقه أن يوهمنا بصدق هذا الوصف . لاننا فى غير مجال المحاجّة على كل حال — من خلال واقع عينى يحاول أن يضيفه إلى تلك الصورة الشعرية حين يجعل للريح سواعد مديدة . وبعبارة موجزة أقول : إن الصورة الشعرية كانت قد اكتملت عند ما قال الشاعر « والريح تجلدنى » ثم هبطت عندما أضاف إليها « سواعدها المديدة » .

ولقد صادفت أكثر من شاعر محدث يستخدم هذه الصورة نفسها استخداماً موفّقاً على النحو الذى أشرت إليه . فالشاعر العراقى البيّاتى يقول مثلا فى قصيدته « الموت فى الخريف» .

« يا صامتاً والسنديان الشاحب المقرور تجلده الرياح »

والشاعر حسين على صعب يقول :

« الريح يجلد جبهتى ويمر ملتاح الهبوب » .

ولم يشأ واحد منهما أن يدلنا على الأداة التى استخدمها الريح فى عملية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الجلد ، لأننا فى غير حاجة إلى معرفتها . هذا وإن عاد الشاعر « صعب » فأفسد الصورة بحديثه الجديد عن مرور الريح ماتاعة الهبوب .

وصورة أخرى تزيد الأمر جلاء . يقول الشاعر محيي الدين فارس فى قصيدته « ذات مساء » :

وفجرنا الجريح
لبلابة تعرش السماء
مصلوبة كأنها مسيح .

فالوصف الذى أضيف إلى اللبلابة بأنها تعرش السماء قد حدد مجال التصور ، لأنه أشعرنا على التوّ كما لو أن الشاعر يتحدث عن لبلابة حقيقية ؛ فمن طبيعة اللبلابة أن تعرش . ولو أنه فتت هذا الواقع واكتفى باللبلابة المصلوبة فقال :

وفجرنا الجريح
لبلابة مصلوبة كأنها مسيح

لكان ذلك أكثر فنية ، ولكانت الصورة أكثر كثافة وخصباً وأكثر إيحاء .

* * *

ومن الحقائق التى قررناها كذلك بشأن الصورة الشعرية أنه ينبغى التفريق بين التفكير الحسى والرؤية البصرية للشىء . صحيح أن الرؤية ضرب من الحس ، وصحيح أن الصورة المرئية تتمثل للعيان ، لكن التفكير الحسى أكثر إيغالا فى صميم الأشياء من مجرد الوقوف عند سطحها ، وأشكالها المرئية . وقد ذكرنا أن كثيراً من المذاهب الفنية الحديثة فى التصوير تحاول أن تنزع هذه النزعة الحسية فى التفكير وفى التعبير على السواء . فلم يعد المصوّر يعنى بحرفية الشكل الخارجى وما فيه من تناسق وجمال بمقدار عنايته بتناسق الحركة الماثلة فى الأشياء فى صميمها وفى علاقتها بعضها ببعض . ونحن نفكر فى الأشياء تفكيراً حسيًّا عند ما نفكر فيها على هذا النحو .

وقد غلب على الشعر المعاصر طابع التفكير الحسى بهذا المعنى . ذلك أن الشعراء المحدثين وثقوا فى الشعور الباطن من حيث إنه ملتقى الأهواء المتنازعة ،

ومن حيث نفاذه وتغلغله فى صميم الحياة دون صورها الخارجية ، ومعانقته بذلك للحقائق الجوهرية .

يقول الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى من قصيدة له بعنوان « حلم ليلة فارغة » :

وبعد صمت لم يطل
الطائر الأخضر طار
الغصن ما زال بسحره يميل
كأنه ما غادر الغصن ولا اختفى
كأن نجمة خفية تدور
كأننى أحس رحلة العصير
وهو يسير فى شرايين الزهر
كأننى شجيرة من الشجر
مرت بها الأمطار
فسار فى أعماقها حلم الثمر
وانحلت الأسرار
بعد طفولة طويلة ، بعد انتظار .

فالطائر الأخضر رسول محبوبته أفضى فى صمته برسالته ثم طار . ولسنا ندرى ماذا كان مضمون الرسالة ، كل ما فى الأمر أن شيئاً فى الطبيعة قد حدث ؛ فالغصن دبت فيه حركة انتشاء . إن الحياة قد تحركت فى الأعماق ، حركة لا تراها العين ، إنما تحسها النفس ؛ إنها حركة خفية مبعثها خفى .

كيف صوّر الشاعر هذه الحركة ؟ إنه يحس فى نفسه رحلة العصير وهو يسير فى شرايين الزهر . إنها رحلة الحياة فى الجماد ، رحله الدم فى الجسم حين ينشط فيوزع القوت على كل جزء من الجسم وينبه الكسول . إنها حركة لا تراها العين وإن كنا نحسها فى انبهام . حركة لا يمكن تصويرها فى لوحة أو شريط سينمائى . وما حاجتنا إلى هذا التصوير ونحن نحسها فى صميمنا ؟ إننا نعرفها فى نفوسنا ، وقد استكشفها لنا الشاعر هنا عن طريق تفكيره الحسى فى الطبيعة . إن الطبيعة

كذلك تتضمن حركة ، وتتضمن أحاسيس تصحب هذه الحركة . وليست رحلة العصير فى شرايين الزهر إلا باعثاً على الحركة والتفتح . إننا نرى الزهر وقد تفتح ، لكننا لا نفكر عادة فى تلك الحركة الداخلية غير المرئية التى انتهت بالزهر إلى التفتح . لكن الشاعر ذا الأحاسيس الحادة هو الذى استطاع أن يحس بتلك الرحلة الطويلة التى تنتهى بالتفتح ، رحلة العصير فى الشرايين . إنها رحلة الدم فى شرايينه أولا وقبل كل شىء . وإن إحساسه الغامض بهذه الرحلة ليترجم نفسه من خلال الطبيعة ، فإذا هو من خلال هذه الترجمة يستكشف نفسه ويستكشف أسرار الطبيعة .

وعلى هذا النحو يتمثل التفكير الحسى فى الصوره الشعرية ؛ ذلك التفكير الذى يتغلغل فيه الشاعر من خلال أحاسيسه فى الطبيعة فيقع فيها على المشهد أو الحركة الخفية التى تترجم ذلك التفكير .

وهذا اللون من التفكير نفسه يتمثل وراء تلك الصورة الأخرى التى أحس الشاعر فيها نفسه شجيرة مرت بها الأمطار فتحركت فى صميمها تلك الرغبة الحادة التى يحس بها الإنسان للبذل والعطاء ، الرغبة فى أن ينتج ويثمر ، بعد فترة طويلة من الجدب والانتظار . لقد انقضى عهد الطفولة ، حيث تغلف الأحاسيس نفسها بالحياء ، وتكشفت تلك الأحاسيس صريحة بأثر ذلك المثير ، ذلك الطائر الأخضر الذى حمل رسالة البعث إلى الشاعر . هذه الفورة الحسية ecstasy التى تموج فى نفس الشاعر لم يكن سبيل إلى تصويرها وهى خفية صورة تجسمها إلا بمثل صورة الشجيرة تلك . فمن خلال تصوّرنا أو إدراكنا الحسى للشجيرة إذ تنبهها الأمطار وتثير فيها الرغبة فى الإنتاج وإعطاء الثمار بعد أن عانت الكثير من الجفاف والإجداب — نستطيع أن نتمثل تلك الفورة الحسية التى ملأت نفس الشاعر . الصورة الماثلة أمام عيوننا لا تقول شيئاً ذا بال . صورة الشجيرة تساقط عليها المطر . لكن هذا المشهد الخارجى لا ينفصل أمام الشاعر عن مشهد داخلى يدركه بحسه ، لأنه قبل كل شىء يحسه فى نفسه . وليست هناك فى الحقيقة شجيرة ، وليس هناك مطر . إنه مشهد مخترع ولا شك ، وإن كانت العين المبصرة لا تنكره . والشاعر لم ير هذا المشهد فى البداية ، ولم يرد قط أن يصوره لنا . كما قد يصنع شاعر

تقليدى حين يريد وصف الربيع مثلا . فليس لدى الشاعر أى نية من هذا النوع ، إنما هو لون من التفكير الحسى تجسم فى ذلك المشهد فلم يجد الشاعر بدًّا من أن يتبناه حتى يعانق نفسه . وفى هذه المرحلة ، حين يتعانق الشاعر والطبيعة ، تخضع الطبيعة للتشكيل الحسى لدى الشاعر ، تخضع لفكرته ، فإذا هى صورة لفكرته وليست صورة لذاتها . هكذا كان الأمر حين جرى العصير فى شرايين الزهر ، وهكذا كان الأمر كذلك حين أحست الشجيرة بالرغبة فى الإنتاج وإعطاء الثمار ، وحين أحست بأن الأسرار قد تكشفت ، وأنها لم تعد طفلة .

هذا اللون من التفكير الحسى يختلف تماماً عن استخدام الشاعر للألفاظ الحسية أو استخدامه المزيد منها . وهذا بدهى إذا نحن تذكرنا أن الألوان فى ذاتها والمزيد منها فى اللوحة التصويرية لا يضمن للوحة النجاح الفنى . المحسوسات والحسيات فى ذاتها أدوات مثيرة للأعصاب بغير شك . والشاعر — كالرسام — يستخدم هذه الأدوات ، لكنها لا تؤدى وظيفتها على الوجه الصحيح إلا بتوجيه من الشاعر . وهذا التوجيه مصدره الفكرة أولا وآخراً .

* * *

يلى هذا من الحقائق الأساسية الخاصة بالصورة فى الشعر ظاهرة التكثيف الزمانى والمكانى فى انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها ؛ ففى الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة فى المكان وفى الزمان غاية التباعد ، لكنها سرعان ما تأتلف فى إطار شعورى واحد . وهذا هو وجه الشبه بين العمل الفنى والحلم . ففى الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية ، وتصطدم الأشياء بعضها ببعض معبرة عن النزعات المصطرعة فى نفس الشاعر ، عن الهواجس والمطامح ، عن التفكير الذى تمليه الرغبة.

وعلى هذا ينبغى ألا نأخذ المسألة من ظاهرها فنتصور أن تلك المفردات المتباعدة فى الزمان والمكان إنما تلتقى فى الصورة الشعرية اعتباطاً ، أو أنها يمكن أن تختار متباعدة هكذا عن عمد أو عن غفلة ، لأنها حين تلتقى عن هذا الطريق أو ذاك لن تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الضحك وقد تثير الاشمئزاز كما نصنع عادة فى بعض ألعاب التسلية البيتية . وقد فشل أصحاب المذهب الدادارى[1] dadaism

(١) ظهر هذا المذهب على يد « تسارا » فى « زيورخ » سنة ١٩١٦ ثم نقله إلى فرنسا وتزعمه «فيليب سوبو» . وهذا الأخير يلخص المذهب فى هذه العبارة : « ضع الألفاظ فى قبعة ، ثم أخرج منها ما يعن لك ، فبهذا يصنع الشعر الادادى » . انظر : *Bisson* : A Short Hist. of French Lit., p. 145

فى أن يخرجوا للوجود أعمالا شعرية رائعة ؛ فقد كانت فكرتهم الأساسية فى كتابة الشعر تقوم على أساس الاختيار الاعتباطى للمفردات ، ثم رصفها بعضها بجانب بعض كيفما اتفق .

إن الصورة الشعرية ينبغى ألا تنفصل عن التفكير الكلى الشامل . إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطاً منطقياً فإن هذا الارتباط ما يزال — ولا بد أن يكون — خاضعاً لمنطق الشعور .

يقول الشاعر محمد عنيفى مطر من قصيدة له بعنوان « قبض الريح » ، بعد أن تحدث عن لقيا ممتعة له بحبيبته لم يقطعها سوى فكرة هرمة فى زى شيخ ينثر العظات ويهدد هذا الحب الناعم بالمصير الأليم الذى يخضع له كل ما يخضع للزمان والمكان ، وبعد أن ضرب موعداً للقاء آخر ونزهة حالمة ، يقول وقد عاد فى وحدته لليل والصمت والهواجس :

. . . ويا ليلاى قد أطعمت روح الليل أحزانى
وأورادى وألحانى
وهاجت فى عروق الصمت كاسات من الأفكار
وفى عينىّ شادوف يصب الليل أوهاماً ضبابية
ودوامات أشباح ، وغدراناً من الآهات
تعوم على حوافيها تصاوير خرافية :
أفاع تأكل الأضواء ، حتى الشمس تأكلها
عبير الزهر مسموم الخطى يلهث
وغابات هطول الريح بعثرها
ودود يحفر الساحل
يوارى فيه إنسانين مسحورين
ويا ليلاى لو أن الكرى يخطر
على عينىّ كى أرتاح . . . كى أرتاح !
وأحضن طيفك المخمور فى جفنىّ حتى الصبح
وكى أنسى نباح الجرح

وأنسى رجفة الطاحون
إذا ما دار هدّاراً على الأحياء . . .

فالدوامات والغدران على حوافيها الأفاعى التى تأكل الأضواء ، وعبير الزهر المسموم الخطى ، والغابات التى بعثرها الريح ، والدود الذى يحفر الساحل ليوارى إنسانين — كل هذه الصور الجزئية ليست تشكيلا عقلياً ، وليست كذلك تشكيلا اعتباطياً ، إنما هى صور ترسبت فى لا شعور الشاعر ، ولم يثرها هنا ولم يجمع بينها إلا شعور خفى بالخوف من المستقبل ، من الفكرة الهرمة التى دخلت فى ميراث الشاعر الروحى ، من الطاحون الذى يدور هداراً على الأحياء ، من الموت . هذا الخوف الكبير الضارب فى أعماق الشاعر هو الذى أثار هذه الصور ، وهو الذى جمع بينها . إنه حلم ملىء بالرعب . والرعب هو الذى جعل الأفاعى تعوم على دوامات الأشباح ، وجعل الدود يحفر فى الساحل قبر إنسانين .

وواضح أن هذه الصور الجزئية لا تمثل وحدات طبيعية تجتمع أو تتلاقى فى منطق الزمان والمكان كما التقت هنا . فالأفاعى هنا تعوم على حوافى الدوامات أو الغدران (بغض النظر كذلك عن أنها دوامات أشباح وغدران آهات) ، وهذا نسق فى المكان لا يقبله منطق المكان . وهذه الأفاعى نفسها كانت تأكل — فى رؤية الشاعر — الشمس ، فى حين أنه — أى الشاعر — كان يحدثنا عن الليل ؛ فقد كان فى عينيه « شادوف يصب الليل أوهاماً ضبابية » ، وهذا نسق فى الزمان لا يقبله كذلك منطق الزمان . إنما التقت هذه الأشياء المتباعدة فى المكان الطبيعى والزمان الطبيعى — التقت فى هذه الصورة الشعرية ، فى هذا الحلم المروّع ، لأنها جميعاً أكثر الأشياء تجاوراً فى نفس الشاعر .

وفى مثل هذه الصورة كثيراً ما يستغل الشاعر رواسب الصور أو الرموز الشعبية التى تنقلها إليه الخرافات والأساطير والحكايات التى ينسجها خياله على غرار تلك الصور . وهى عندئذ تمثل وسيلة تفاهم روحى أوضح وأقوى من أى وسيلة أخرى .

يقول الشاعر محيي الدين فارس فى قصيدته « ذكريات الحرب » .

« . . . ويختنق الليل حتى أخال جنائز هندية تحترق »

فنحن لم نر الجنائز الهندية فضلا على أن نراها تحترق . وما أحسب الشاعر رأى شيئاً من ذلك . لكن الصورة هنا كانت مثيرة حقاً . إننا نعرف — من أين لا يهمنا الآن — أن الطقوس الدينية الهندية من أشد الطقوس تعقيداً وازدحاماً بالحركة والألوان والدخان والكتل البشرية . والذى استقر فى ضمير الشاعر أن الجنائز الهندية لابد أن تصحبها تلك الطقوس ، ثم لم يقف خياله عند هذا الحد حتى جعل تلك الجنائز تحترق . ولسنا ندرى بطبيعة الحال كيف تحترق الجنائز فضلا عن الجنائز الهندية ، لكن هذا لا يهم ، إنما المهم أن نتمثل بعد كل هذا كيف كان الليل « يختنق » ، وأى اختناق !

ويقول الشاعر صلاح الدين عبد الصبور من قصيدة بعنوان « رسالة إلى صديقة » :

« خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب »

وهنا نلاحظ كيف يستوعب الشاعر تاريخ الإنسان الزاخر فى نفسه ، وكيف يستمد من هذا الوجود التاريخى الزاخر بالقصص والدلالات الصورة المعبرة . وقصة قميص يوسف الذى ارتد به يعقوب بصيراً زاخرة بالدلالة ، مستقرة فى الضمير الجمعى للشعب . والشاعر هنا لم يقم بتركيب صورة كما رأينا فى الأمثلة السابقة ، وإنما راح يفجر فى هذه الصورة الناجزة المستقرة على نحو ما فى ضمائر الآخرين كل طاقاتها التعبيرية . ويتحدد ذلك من خلال موقع الصورة من تطور المساق النفسى فى القصيدة كلها . (من الطريف مقارنة هذه الصورة بالصورة التى تحدثنا عنها من قبل للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى فى مجال الحديث عن التفكير الحسى فى الصورة الشعرية ؛ فقد تحدث الشاعران عن أثر خطاب المحبوب فى نفسيهما ، عن حالة البعث التى صنعها بعد الهمود ، بمنهجين فى التصوير مختلفين وإن كانا من أميز ما يمثل التصوير الشعرى الأصيل) . ووصف الخطاب بأنه كالقميص..إلخ ، بعد حالة اليأس والتدهور والانكسار التى عبرت عنها القصيدة ، يعطى الجانب الآخر المؤمل ، وتعلق هذا الخطاب بالصحوة والشفاء والنهضة ، بنور الأمل بعد ظلام اليأس كما عاد النور من قبل إلى عينى يعقوب .

وفى هذا الاتجاه ذاته يقول الشاعر نفسه فى قصيدته « أبى » :

« وأبى يثنى ذراعه
كهرقل »

وهكذا قد يلجأ الشاعر إلى عملية التكثيف الزمانى والمكانى فى تشكيل الصورة وقد يستغل رواسب الصور الشعبية التى تنقلها القصص بعد أن يضيف إليها من عنده بعض الألوان ، وقد يستمد الصورة كما هى من تراث الإنسانية الزاخر والمستقر فى الضمائر . وفى أىٍّ من هذه الحالات يعبر الشاعر عن نهج جديد فى تشكيل الصورة الشعرية ، ووعى سليم بأثرها الفنى .

* * *

ثم نعرض بعد ذلك لقضية « التوقيعات » . فالقصيدة فى تصور بعض النقاد المحدثين (ونقصد « هوبلى » وقد سبق شرح فكرته) مجموعة من التوقيعات النفسية التى تأتلف فى صورة كلية تمثلها القصيدة فى مجموعها . وصحيح أن هذا لا يتأتى إلا فى « القصيدة الطويلة »[1] ، لكنه يعنى ما تعنيه طريقة البناء العضوية لمثل هذه القصيدة . فالتوقيعات شىء يرتبط بعملية التصوير أكثر من ارتباطه بعملية البناء ؛ حيث نصادف فى القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصل بعضها عن بعض كل الانفصال ، ويكاد كل مشهد فيها يقوم بذاته ، لكننا ما نلبث أن ندرك إدراكاً مبهماً أن شيئاً ما يصادفنا فى كل مشهد ، كأنه يتخذ فى كل مرة قناعاً جديداً . حتى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أقنعة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة . إن الفكرة وقد ملأت نفس الشاعر تبدأ تتراءى له من خلال كل ما تقع عليه عينه وما يقع عليه حسه ، وما هو مستخف فى نفسه من تراث إنسانى وروحى ، وكأنها أغلقت دونه كل طريق ؛ فحيثما اتجه تمثلها هناك ، فإذا هو أغلق نفسه دون الأشياء اصطدم بها كذلك فى أعماق نفسه . وفى هذه الحالة نجد أنفسنا ننتقل مع الشاعر من شىء يقع فى حياته ويعيشه ، وقد يقع كذلك فى حياتنا ونعيشه ، إلى شىء ندركه فى خفاء دون أن نعيشه .

---

(١) انظر المعنى الفنى لهذا الاصطلاح فى المرجع التالى :

H. Read: Collected Essays in Literary Criticism; Faber and Faber, London 1951, pp. 58 ff.

وأمام كل مشهد نحس بأن شيئاً ما يلح علينا ويتأكد وجوده . وفى هذه الحالة نجد أنفسنا منصرفين عن كل بلاغة جزئية قد تصادفنا إلى تمثل للمشهد فى مجموعه وفى الصدى الذى يتجاوب فيه من المشاهد الأخرى .

هذه الصياغة جديدة فى الشعر بعامة وفى شعرنا العربى بخاصة ، وليس يقدر عليها كل شاعر . ويعد الشاعر ت . س . إليوت أعظم الشعراء المعاصرين فى امتلاك ناصية هذه الصياغة . وفى شعرنا العربى أستطيع أن أعد قصيدة « رحلة فى الليل » للشاعر صلاح الدين عبد الصبور أنضج ما ظهر من شعر فى هذا الاتجاه .

وهذه القصيدة تتكون من ست توقيعات ، لكل توقيعة عنوان مستقل (بحر الحداد — أغنية صغيرة — نزهة الجبل — السندباد — الميلاد الثانى — إلى الأبد)

فى بحر الحداد يحدثنا الشاعر عن « رحلة الضياع فى بحر الحداد » ، حين يقبل عليه المساء ويتفرق الرفاق . وينتهى الصراع الوهمى الدائر على رقعة الشطرنج لكى يبدأ فى الغد من جديد . وفى الأغنية الصغيرة يحدث الشاعر صديقته عن الطائر الصغير الذى يعقد جناح الحنان على واحده الزغيب فى ظلام الليل ، وإذا بأجدل منهوم يحط ذات مساء ليفتك بالطائر الصغير . ثم يختم الأغنية بقوله :

معذرة صديقتى . . . حكايتى حزينة الختام
لأننى حزين . . .

وفى نزهة الجبل يتحدث الشاعر إلى صديقته عن الطارق المجهول الملثم الشرير الذى جاء يدعوه إلى المصير « والمصير هوة تروع الظنون » . بود الشاعر لو عاش كى ينعم مع صديقته بنزهة الجبل التى كانت قد وعدته بها ، لكن ذلك الطارق الشرير لا يمهله بل يسوقه سوقاً إلى المصير المروع . وفى السندباد يحدثنا الشاعر عن آخر المساء بعد أن يبلغ العناء منه مبلغه ويعود السندباد ليرسى السفين :

وفى الصباح يعقد النُّدمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم .

وفى الميلاد الثانى يحدثنا الشاعر عن ميلاده الجديد بعد رحلة الضياع فى بحر الحداد والضياع . وفرحة الشاعر بهذا الميلاد كبيرة ، لأنه يعود فيها إلى الحياة مرة أخرى بكل ما فيها من حسن وقبيح ، و يعود أمله فى نزهة الجبل . وفى التوقيعة

الأخيرة « إلى الأبد » يقول الشاعر :

« الرخ مات — لا ترع — فالشاه ما يزال »
« والشاه بالبيادق التأم »
« إلى اللقاء » وافترقنا ، « نلتقى مساء غد »
لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض
وبعد غد ! وبعد غد !
سنلتقى إلى الأبد .

فى كل توقيعة من التوقيعات يحس الإنسان بالمعنى الأسيان فى رحلة الضياع ، تلك الرحلة المخيفة التى تتكرر فى حياة الشاعر كل ليلة ، وفى حياة الإنسان منذ استهوته المغامرة ؛ فى حياة أوليس وسندباد وشهريار وأمثالهم . إنه صراع أبدى لا ينتهى إلا ليعود من جديد ، كذلك الصراع الدائرى على رقعة الشطرنج ، يموت فيه الملك كل ليلة ليعود فيبعث فى اليوم التالى لخوض معركة جديدة .

هذه المشاهد المختلفة تبرز فى مجملها حقيقة الصراع الذى به تقوم الحياة ، وموقف الإنسان من هذا الصراع . وكذلك يقوم كل مشهد منها على حدة . وفى هذا سر نجاح هذه الصور ، فى ذاتها وفى مجموعها .

* * *

وقد قلنا إن الشاعر المعاصر ت . س إليوت هو أعظم الشعراء المعاصرين الذين يقدمون فى شعرهم « الصورة » الشعرية فى أكمل وأنضج أشكالها . ويكفى أن نقرأ له قصائده الطويلة مثل « الأرض الخراب The waste land » و « الرجال الجوف The hollow men » و « أغنية حب ألفرد بروفروك The Love Song of J. Alfred Prufrock » لكى نرى الدور الهائل الذى تلعبه الصور والرموز فى شعر هذا الشاعر .

وقصيدة « الأرض الخراب » تعبير عن أزمة الإنسان الأوربى المعاصر الذى يعيش فى عالم غلبت عليه النزعة المادية فقتلت فيه كل روحانية وتركته جدباً مقفراً . إنها تعبير عن الإنسان الذى راح ضحية هذه الحضارة المادية بكل ما جلبته معها من قيم ومبادئ .

وتنقسم هذه القصيدة إلى عدة توقيعات تلتقى فى مجملها عند هذه الحقيقة : أنه لا أمل فى أن يعود الخصب إلى الأرض ، أو أن يعود الإشراق إلى حياة الإنسان : فقد فقدت الأرض وفقد الإنسان كل العوامل التى تساعد على ذلك . فقد صار الناس ينظرون إلى الحياة على أنها قصيرة ولابد من الاستمتاع بكل ما تقدمه . ثم إنها حياة تافهة لا تستحق أن يتكبد الإنسان فيها المتاعب من أجل مبدأ ويحرم نفسه لذاتها المتاحة .

وقد كان ترزياس — بطل التجربة التى تصورها القصيدة — واحداً من هؤلاء الناس الذين جرفهم التيار . غير أن الحياة لم تبخل عليه بجانبها المشرق . فأتاحت له فرصة تجربة الحب مع فتاة جميلة ساذجة بريئة لم تعبث بها المدنية الزائفة . فخلق له ذلك موقفاً من الصراع النفسي ؛ فإذا هو متردد بين أن يقتنص هذه الفرصة المتاحة التى قد لا تتاح له مرة أخرى وأن يرفضها كيما يعيش الحياة كما يعيشها الآخرون . ولما كانت ثقته فى أن يعود الخصب للحياة قد ضعفت وبدا له ذلك وهماً من الأوهام فقد كان عليه أن يعيش حياة الجدب بعد أن أدركت الفتاة موقفه فتركته وذهبت . وكان عليه بعد ذلك أن يعيش متخبطاً فى الحياة : يغوص مرة فى حياة شهوانية ، ثم يحاول الارتفاع فيعجز ، ويصرخ دون جدوى ، ويظل هكذا فى شقاء نفسى ينتظر الموت .

ولم أقصد بهذا العرض السريع أن ألخص القصيدة أو أشرح فكرتها . معاذ الله! فقد أحتاج إلى كتاب بأكمله حتى أصل إلى مرحلة هذا الادعاء . وإنما أردت أن أقدم للصور والرموز التى سأقف عندها فى هذه القصيدة . وأبادر هنا فأقول إننى قد استفدت كثيراً من السيدة « وستون J.L. Weston » فى تأويل تلك الرموز . وسوف نرى أن أصداء من التراث الشعبي الأسطرى والتراث الفنى تتجاوب فى تلك الصور والرموز فتكسبها امتلاء وخصباً يعجز الإنسان عن أن يحدد كل أبعاده .

و « الأرض الخراب » أسطورة هى ذاتها . إنها أسطورة الأرض التى حل بها الجدب نتيجة لضعف ملكها جنسيًّا وإداريًّا . وكان من الضرورى — كيما يعود

(١) فى كتابها القيم : From Ritual to Romance.

الخصب والنماء إلى هذه الأرض — أن يخرج أحد الفرسان ليبحث عن « الكأس ». و « الكأس » رمز قديم للمرأة . فإذا وفق الفارس فى الحصول عليه عاد الخصب إلى الأرض ، وإذا لم يوفق ظلت جدباء . أما أساطير القرون الوسطى فتذكر أن «الكأس المقدسة» هى التى استخدمها المسيح فى العشاء الأخير . ويقال إن هذه الكأس قد اختفت ، حيث لم يكن المكلفون بحراستها أطهاراً . ومن ثم يحمل رمز الكأس إشارة إلى المرأة من جهة ، وإشارة إلى الإيمان من جهة أخرى . وبغير المرأة (أى بغير الحب) وبغير الإيمان لا يمكن إلا أن تظل الأرض خراباً . وقد فقدها ترزياس فكان لابد أن يصيب نفسه الجدب . ولما كان ترزياس نفسه رمزاً للجنس البشرى ، رجاله ونسائه (ترزياس شخصية إغريقية أسطورية تجتمع فيه الذكورة والأنوثة) فقد خيم الخراب إذن فى نفوس كل الناس : رجالا كانوا أم نساء .

وحين لقى ترزياس صديقه القديم استتسون Stetson راح يسأله عن ذلك الجسد الذى كان قد زرعه فى العام الماضى فى حديقته :

ترى أأنبت ؟ ترى أيزدهر هذا العام ؟
أم أقض مضجعه الصقيع المفاجئ ؟
آه . . . اجعل الكلب بعيداً عنه وراء الأسوار . . . إنه صديق الإنسان .
وإلا فسوف ينبش الأرض بأظافره مرة أخرى .

وفى قوله « اجعل الكلب بعيداً عنه وراء الأسوار » — إذا نحن فهمنا العبارة من ظاهرها — تعبير عن رغبة ترزياس فى ألا يترك الفرصة للخصب الذى دفن فى باطن الأرض وغطاه الصقيع أن يعود إلى الظهور ، وما يقابل ذلك من رغبته فى ألا يذهب بعيداً فى أغوار نفسه باحثاً عن الإيمان أو الحب . ولهذا فهو ينصح صديقه ألا يترك « الكلب » يعبث بالحديقة فيكشف الصقيع عن التربة الخصبة ، وأن يجعله بعيداً خارج الأسوار .

وهذه الصورة يمكن أن تفهم هكذا فى ظاهرها ، فعناصرها جميعا واضحة ، وتركيبتها طبيعية أو شبه طبيعية : الحديقة ، والجسد المدفون فى أرضها ، والصقيع المتراكم عليه ، والكلب ، والأسوار .

ولكن إذا كانت الرموز — بحسب رأى فرويد — تجمع بين الحقيقى وغير

الحقيقى فإننا نجد فى طبيعة الرمز هنا مصداقاً لذلك . فالكلب الذى يشير إليه ترزياس قد يكون مجرد كلب عادى ، ويكون التعبير فى مجمله صورة طبيعية من مألوف حياتنا ، ولكنه قد يشير كذلك إلى « الكلب الجبار » ، وهو النجم الذى كان قدماء المصريين يرون فى ظهوره بشيراً بموسم الخصب والنماء . وفى هذه الحالة لا يكون « الكلب » فى السياق الشعرى مجرد كلب يراد إبعاده خلف أسوار الحديقة حتى لا يعبث بها ، أى مجرد عنصر مادى يكمل الصورة ، وإنما هو رمز للخصب الذى يوشك أن يحل بالأرض .

وعلى هذا النحو يكون الشاعر قد أتاح لنا الفرصة لأن نتعامل مع صورته هذه بمنهجين مختلفين وإن كانا يؤديان إلى نفس النتيجة . المنهج الأول هو أن ندرك الصورة فى ظاهرها ، أو فى حقيقتها الواقعة . وعند ذاك نصل إلى المدلول الشعورى الذى يريد إليه ، وهو ألا ينبش استنتسون فى نفسه — لأن ترزياس نفسه لا يريد أن ينبش — عناصر الخصب الكامنة فى أعماقه . والمنهج الثانى هو أن ندرك الصورة من خلال الرمز ، أى من خلال دلالتها الرمزية ، حيث نعود فى الزمن إلى الوراء ، إلى قدماء المصريين وعقيدتهم . فندرك أن ظهور « الكلب » فى الصورة بشير خصب ، أى علامة تسبق الخصب ، ومن ثم يريد ترزياس من صديقه ، لأنه هو نفسه يريد ، أن يبعد كل إشارة أو خاطرة تعرض له مبشرة بالخصب ، أن يبعد عن عقله مجرد التفكير الذى قد ينتهى إلى الإيمان والحب ، إلى الخصب والنماء . والنتيجة فى الحالين واحدة ، وإن كانت الدلالة الرمزية فيما يبدو أكثر امتلاء ، نتيجة لارتباطها بالمأثور الأسطورى الشعبى . وهكذا كانت لفظة « الكلب » فى هذا السياق رمزاً يجمع بين الحقيقى وغير الحقيقى .

وفى صحراء الحياة القفرة كتب على ترزياس أن يعيش بين صخورها يلتمس قطرة ماء يبل بها ظمأه فلا يجد . ثم يلمح صورة المسيح ، لكنها كانت صورة مهتزة ، تماماً كما هى فى واقع الحياة ، فلم يتبين معالمها ، ولم ير فيها إلا شبحاً لا معالم له :

من الشخص الثالث الذى يسير بجانبك ؟

فحينما أعد لا أجد سواك وسواى

وحينما أتطلع أمامى فى الطريق الماحل
أرى دائماً شخصاً آخر يسير بجانبك
ينحدر متسربلا فى عباءة بنية
لست أدرى ، أرجل هو أم امرأة .

وهذه الحيرة فى تبين معالم الشخصية تذكرنا بالقصة القديمة التى تروى فى التعاليم البوذية عن الشخص المتدين الذى كان يسير متستراً فى زى شحاذ ثم لقى فى الطريق سيدة مستهترة بحياتها الزوجية فطلب منها إحساناً ، لكنها سخرت منه ومضت فى طريقها . ولم يلبث زوجها أن مر به فسأله إن كان قد رأى زوجته فأجابه :

أرجلا كان أم امرأة
ذلك الذى مر هنا ؟ لست أدرى
كل ما أعرفه أن حفنة من العظام
رأيتها تمر هنا على الطريق .

هذه القصة الخرافية القديمة يؤدى الرمز فيها فى سياق الصورة الشعرية إلى معكوس دلالته . فرجل الدين كان هناك على الطريق ، لكن المرأة لم تأبه به ولم تشأ أن تهتم بوجوده . إنها امرأة مستهترة فى حياتها لا تحرص على ما فى حوزتها من كنوز لأنها لا ترعى حق الزوجية ، وهى لا تحب أن تمارس عملا إنسانيًّا تدفعها إليه قيم روحية ، فلم تمد إلى ذلك الفقير يد المساعدة . لقد فقدت الحب وفقدت الإيمان معاً . فإذا عرضت لها فرصة لأن تزيل ما علق بنفسها من أدران وأن تعود إلى صفاء الروح والإشراق أعرضت وانصرفت وقتلت الفرصة . إنها لم تر رجل الدين على الطريق رؤية حقيقية ولم تهتم بأن تراه . لقد مات فيها الروح فلم تعد إلا « حفنة من العظام » المتحركة .

هذه هى دلالة الأسطورة . وهى نفس الدلالة التى تقدمها الصورة الشعرية مع عكس الوضع . فالرائى هنا هو ترزياس ، وهو يقابل فى الأسطورة المرأة . والمرئى هنا هو المسيح ، وهو يقابل فى الأسطورة رجل الدين المتسربل فى زى شحاذ . معنى هذا أن تروزياس لم يستطع أن يتبين معالم شخص المسيح لأنه لا يريد ، لأن

إيمانه كان قد تزعزع ، ولم يبق له إلا كيانه الجسمانى .

واستخدام هذا الرمز لمعكوس دلالته ينطوى على عملية نفسية معروفة من العمليات العقلية اللاشعورية هى عملية « الإسقاط ». وهى « عملية لاشعورية يحمى الفرد نفسه فيها بإلصاق عيوبه بالغير وبصورة مكبرة »[1]. فترزياس هنا هو الذى يقول عن شبح المسيح إنه لا يدرى إن كان رجلا أم امرأة ، والواقع أن هذا العيب هو عيب ترزياس نفسه ؛ فهو الذى يجمع — كما رأينا فى الأسطورة — بين الذكورة والأنوثة.

وكما يستغل الشاعر المأثور الأسطورى القديم فى تشكيل الصورة نراه يستغل المأثور الفنى من خلال إشارات رمزية تبدو فى السياق للوهلة الأولى أنها مقصودة لمعناها الحرفى ثم يتضح من التحليل أن وراءها دلالة شعورية أخصب وأكثر امتلاء .

وأسوق على هذا النمط من استغلال المأثور الفنى فى الصورة الشعرية هذه الصورة . وقد سبق أن عرفنا أن ترزياس قد أتيحت له فرصة الحصول على « الكأس » حين تقدمت إليه الفتاة البريئة الساذجة التى لم تفسدها الحضارة المادية ، وأنه تردد أمامها حتى ضاعت الفرصة . والشاعر يصوّر ذلك بقوله :

. . . ومع ذلك فحينما رجعنا متأخرين ، من حديقة الربيع
وكان ذراعاك ممتلئتين ، وشعرك مبللا ، لم أستطع
أن أتكلم — وسقطت نظرات عينى — لم أكن
حيًّا أو ميتاً ، ولم أكن أعرف شيئا
وإنما صرت أنظر إلى قلب الضياء . . . إلى السكون . . .
« وكان البحر فضاء ساكنا »

فهذه العبارة التى فى السطر الأخير مأخوذة من قصة « ترستان وإيزولدة » . لقد رافق الفتى ترستان الأميرة إيزولدة لكى تتزوج من عمه « كورنوول » ، لكن الحب اشتعل فى قلبيهما وهما فى الطريق إلى العم . لكن إيزولدة تصل إلى قصر العم ، ثم يتقابل ترستان وإيزولدة خلسة فى إحدى الحدائق المظلمة ، ويراهما من يفشى السر إلى العم ، ويصيب ترستان المحب بأحد سهامه . ويجرح ترستان ويحمل إلى بريتانى فى شمال غربى فرنسا ، وهناك ينتظر مجىء إيزولدة لكى تخفف عنه أثر

---

(١) سعد جلال : المرجع فى علم النفس ، دار المعارف بمصر ، ط ٢ سنة ١٩٦٢ ، ص ٢٩٧ .

الجرح . وبينما هو طريح يدخل عليه أحد الرعاة ويخبره بأن سفينة إيزولدة لم تظهر للعيان بعد ، فالبحر فضاء ساكن Oed und leer das Meer .

واستخدام الشاعر فى صورته الشعرية لهذه العبارة التى تلخص تجربة ترستان ومشاعره فى ذلك الموقف إنما هو استغلال لمأثور فنى وجد فيه الشاعر الامتلاء والتركيز اللذين ينشدهما . ومن العجيب حقاً أن العبارة فى السياق الشعرى متساوقة تماماً مع كل عناصر الصورة التى يرسمها الشاعر لتلك التجربة الجزئية من تجارب ترزياس . فترزياس ينظر أمامه وهو بين الحياة والموت فلا يرى شيئاً ولا يدرك شيئاً سوى فضاء البحر وسكونه . وقد نستطيع فى فهمنا لهذه الصورة أن نقف عند هذه الدلالة الظاهرة ؛ فهى مكتفية بذاتها ، لكن هذه الدلالة تتسع أبعادها ولا شك عندما نحصل على هذا المدلول النفسى البعيد الذى تحمله الصورة عندما نعود بها إلى القصة الأخرى ، قصة ترستان وإيزولدة .

وقصيدة إليوت بعد هذا مليئة بمثل تلك الرموز الأسطورية ، وهذا المأثور الفنى . وقد اكتفيت هنا بما قدمت من نماذج للنوعين . وسوف يجد قارئ هذه القصيدة أن كل توقيعة من توقيعاتها تنطوى فى داخلها على عدد من الصور هى ذاتها توقيعات ، مما قد يجعل الصورة الكلية للقصيدة معقدة . والواقع أن هذه التوقيعات الكلية والجزئية كانت كلها أصداء — وإن تباعدت — لموقف شعورى واحد .

وأحب أخيراً أن أعرض لنموذج من الشعر المعاصر بالدراسة على أساس من المنهج النفسى التحليلى كى نتبين أولا كيف يمكن استخدام هذا المنهج فى دراسة الشعر وفهم أغوار الشاعر ، وكيما ندرك ثانياً قيمة استخدام هذا المنهج فى إنارة خطوات التجربة الشعرية الأصيلة التى تستمد عناصرها من كيان الشاعر الشعورى واللاشعورى على السواء ، بحيث يتيح لنا فرصة تفهم أعمق لقضايا النفس البشرية والدوافع التى تثيرها وتحركها .

ولا بد دائماً لاستخدام هذا المنهج من الاعتراف أولا بحقائق علم النفس التحليلى التى كشفت عنها التجربة وأكدها التراث الإنسانى أعمالا وروايات وأساطير وخرافات . فبغير هذه الحقائق التى تتصل بتكوين النفس البشرية لا يمكن التقدم خطوة واحدة فى هذا المنهج .

على أننى أبادر فأنبه إلى ما قد يثيره تناول الشعر بهذا المنهج من اعتراضات . ذلك أن هذا المنهج يأخذ من العلم صراحته فى مواجهة الحقيقة . وكثير من الحقائق يؤذى شعورنا الأخلاقى الساذج ، ومن ثم قد نستاء عندما يكشف لنا هذا المنهج عن مثل هذه الحقائق . وأنا بعد واثق أن الشعراء أنفسهم سيكونون أول المستائين ، وقد يصرخون قائلين : هذا التفسير لا علاقة له بالحقيقة ، وليس هذا ما قصدنا إليه . لكن هذا الصراخ ليس إلا محاولة لإخفاء الحقيقة العارية الكريهة إلى نفوسهم وإلى نفوس الناس . وهم بطبيعة الحال لا يمكن أن يقتنعوا — أو على الأصح يقروا بالاقتناع — بأن هذا النحو من تفسير شعرهم صحيح ، وإلا فسدت كل اللعبة . فلو أقروا بأن الحقيقة هى ما كشف عنها هذا التفسير لواجهوا بذلك موقفاً حرجاً . والحقيقة أن الشاعر مهما أنكر لابد أنه سيحس أصداء التفسير تتجاوب فى نفسه ، ولابد أنه سيقول لنفسه : « لابد أننى كنت أقصد شيئاً من هذا دون أن أدرى » .

أما بالنسبة للشعراء فلا تثريب عليهم ؛ فطبيعة عملهم الفنى تقضى بأن يقبلوا أو يستنكروا أى تفسير لشعرهم . وأما بالنسبة لنا نحن القراء النقاد فينبغى أن نتحلى بالصراحة والصلابة فى مواجهة الحقائق وإن كانت فى ظاهر الأمر مؤذية أو جارحة لشعورنا . لابد أن نواجه أنفسنا فى صراحة فنكتسب بذلك الصلابة اللازمة لمواجهة الحقائق العارية .

والقصيدة التى أحب أن أعرض لها الآن هى « ثنائية ريفية »[1] للشاعر عبده بدوى .

والقصيدة صورة حوارية بين زوج ريفى وزوجته . وهو حوار يتناول فى ظاهره الفرحة بحلول موسم الحصاد ، والتغنى بالثمار اليانعة الغنية التى أنبتها أرض حقلهما بعد عام من الشقاء والعرق والجوع من أجل أن تنبت هذه الأرض . وهذه الفرحة التى يلتقى عندها الزوج والزوجة تعيد إليهما ذكريات حبهما القديم والموال الذى كان يغنيه ذلك المحب الرومنتيكى لمحبوبته الشابة النضرة ، وكيف أن كل ذلك انتهى يوم ذهب إلى بيت أبيها ودفع المهر — وإن لم يكن كثيراً — وتزوجها . فمنذئذ أصبح للحب معنى آخر ، وتحور شكله فى ذلك العناء المشترك فى فلح الأرض وبذر البذور

(١) القصيدة نشرت فى مجلة « المجلة » ، العدد ٨٦ ص ٦٧ .

وريها والجوع طوال العام ريثما تؤتى أكلها . يقول الزوج فى نهاية الحوار

الحب لم يصبح حديثاً أو هتافاً فى الصدور

الحب فيما طرّزت كفاى فى الحقل الكبير

قد كان أمس حكاية تروى وأشواقاً تدور

واليوم صار حديقة تلقى الغدير . . . وتستدير

وتموجاً فى القطن والصفصاف والقمح « الوفير »

إلى أن يقول :

حبى له جذر ، له ساق ، له ثمر منير

هذه القصيدة — حين ننعم النظر فيها قليلا — تنكشف لنا عن التجربة الجنسية بين الرجل والمرأة ، وعما يلابسها فى الوسط الريفى من مواصفات . وقبل أن أفسر القصيدة فى هذا الضوء أحب أن أذكر بحقيقة مهمة فى التعبير الشعرى ، تتضح بصفة خاصة فى ذلك اللون من الشعر الذى يستمد فيه الشاعر صوره وعناصر تعبيره من الطبيعة الحية . فالغالب أن تكون هذه الوسيلة التعبيرية وسيلة فى الوقت نفسه لتجنب التعبير عن تلك التجارب الحسية أو الخلقية التى لا يسمح العرف بالتعبير عنها تعبيراً صريحاً . ولما كان من شأن الشعر — كغيره من الأنواع الأدبية — أن يوحى لا أن يصرح ، ولما كانت وسيلته إلى ذلك هى الرموز التى تغلف الحقائق العارية وتضع عليها الأقنعة التى تسوغ قبولها فى العرف — فقد وجد الشعراء فى الظواهر الطبيعية ضالتهم . ذلك أن هذه الظواهر لا يمكن إخضاعها للتقدير الأخلاقى أو الحكم عليها بالسلامة أو الخطأ . وهى لذلك لا ينكرها العرف ، بل ربما تقبلها بارتياح ورضى متأثراً بفكرة لا تخلو من الصحة ، هى أن الطبيعة شىء جميل . وباستقرار هذا المعنى فى النفوس أخذ الشاعر — الحريص دائماً على العرف وأحكامه — أخذ يتعامل مع الطبيعة كما لو كانت مطلوبة لذاتها ؛ فأخذ يسجل ظواهرها وينسج فى صوره التعبيرية أشكالها ، ويتتبعها فى حركتها وفى سكونها ، ولا تفوته العلاقات بين مفرداتها . ومن هنا تخرج الصورة الشعرية بدلالة واضحة يدركها الناس مباشرة ودون عناء ، لأنهم يعيشون فى الطبيعة ويرون ما يراه الشاعر . وباستقرار

هذا المعنى فى نفس الشاعر كذلك خيل إليه أنه بتعامله مع الطبيعة على هذا النحو أنه إنما يقدم للناس صورة من صورها الجميلة ، وأن هذه هى مهمته .

والواقع أن تحليل عناصر الصورة الشعرية ورموزها المستمدة من الطبيعة والعلاقات القائمة بينها على النحو الذى صورها به الشاعر ، كل ذلك يكشف لنا عن أن اختيار هذه العناصر والرموز وإقامة هذه العلاقات بينها يكون له دائماً أصل بعيد فى أغوار نفس الشاعر ، ويلتقى هناك بكثير من تجاربه الخبيئة فى اللاشعور ، التى لا يجمل بالشعر – وهو التعبير النبيل – أن يعرضها . ومن ثم تحدث عملية إزاحة لاشعورية بصورة آلية ، وهى عملية مألوفة فى النفس البشرية ، فتتجسم تلك التجارب فى أشكال وصور طبيعية معترف بها .

وعلى هذا الأساس أعود إلى قصيدتنا . فالزوجة فى مستهل القصيدة تقول : « قد وافى الحصاد » ، وهذا معناه أن الزوجة حامل ، وأنها أوشكت على وضع طفلها . وهذا شىء لابد أن يفرح له الزوج والزوجة ، لا لمجرد أن مولوداً سيولد ، بل لدلالة الإنجاب بالنسبة لهما وعلاقة ذلك بشعور الأبوة والأمومة لدى الزوجين . ثم إن خروج هذا المولود سيعيد إليهما مرة أخرى فرصة الاتصال جنسيًّا بعد أن كانت قد انقطعت فترة من الزمن . وأما أنها كانت قد انقطعت فيؤكده قول الزوجة لزوجها :

بينى وبينك من أغانى حقلنا الملتف سور
أنا لا أراك فبيننا سد من الثمر المثير

فالزوجة كانت ممتلئة البطن بالجنين ، بالثمر المثير كما تسميه ، وهى من أجل ذلك « لا تراه » أى لا تتصل به جنسيًّا شأن الزوج والزوجة .

ثم تبدأ القصة من البداية ، يوم كان هذا الاتصال شيئاً محرّماً قبل الزواج ، ويوم كان الخيال يعوض عنه فى أغنية أو « موّال » ، تلك الفترة التى يحقق فيها الخيال ما لا يمكن تحقيقه عمليًّا ، والتى تعنى بالنسبة للطرفين الحب . حتى إذا ما تم الزواج كان ذلك فرصة لإشباع ذلك « الجوع » الذى عانى منه الحبيبان . وقد لوّنت هذه المعاناة صورة القرية بالجمود والقتامة . والآن ، بعد أن تم الزواج ، قد صار من الممكن أن تدب فيها الحيوية ويسودها البشر . لقد صار من الممكن

أن « تبذر البذور فى الحقل » . يقول الزوج :

« جعنا بها، لنسير للحقل المعرّى بالبذور »

وواضح آن فى عبارة « الحقل المعرى » وفى لفظة « البذور » إشارات إلى مواضع وعمليات جنسية . فالحقل المعرّى هنا رمز لعضو المرأة الجنسى . ووصفه بأنه معرّى يشير إما إلى أنه قد عرى مما يكتنفه من شعر أو إلى معنى التعرية الصريح ، أو إليهما معاً . أما البذور فهو ما يستقر هناك نتيجة لعملية الجماع من نطفة . وإلى هذا تشير الزوجة كذلك فى استعادتها لتلك الذكريات حين تقول :

« كم مسحت راحاتنا شعر السنابل فى البكور
ورشقتنى بالماء . . . » إلخ .

وهى بذلك تعبر عن سعادتها بما تضفى على تلك الذكريات من ألوان بهيجة . أما بالنسبة للزوج فقد كان ذلك العام قاسياً على نفسه ، إذ كانت التجربة بالنسبة إليه عملا متصلا يخلو من تلك الخيالات الجميلة وذلك الحب القديم . لقد أدرك أن حبه قد تجسم فى تلك المهمة الحيوية التى يتحتم عليه القيام بها . فهو يصوّر تلك الفترة بقوله :

« قد كان عاماً سرمديّاً »

ثم يعود ليقرر تلك الحقيقة المؤلمة :

« الحب فيما طرزت كفاى فى الحقل الكبير »

فهكذا صار الحب ، أن تطرز كفاه فى ذلك الحقل الكبير . والإشارات الرمزية فى هذه العبارة قد صارت واضحة لا تحتاج إلى مزيد من الشرح .

وإذن فهذه القصيدة تتضمن تجربة مستخفية وراء صورتها الخارجية . إنها فى الظاهر تقول شيئاً جميلا ومقبولا ، لكنها تنطوى على حقيقة نفسية خطيرة ، هى أن الجنس فى حياة الإنسان هو مصدر سعادته ومصدر شقائه فى الوقت نفسه ، بخاصة بعد أن يتحول الحب إلى شىء « له جذر وله ساق وله ثمار » .

ولقد نجح الشاعر أيما نجاح بهذه الصورة التعبيرية الظاهرية فى أن يخفى التجربة ويشى بها فى الوقت نفسه ، أى أن يلائم بين حاجات التعبير النبيل والصورة الجميلة من جهة ، والحقيقة الصارخة من جهة أخرى. وهو شىء لم يصنعه الشاعر

عن عمد ، ولكن أصالة التجربة وصدقها هو ما مكنه من هذه الملاءمة غير المتعمدة . هذه الملاءمة بين عناصر التجربة والتعبير الجميل النبيل هى الخط الأساسى العريض فى تحديد قيمة أى عمل فنى .

* * *

وبعد فلعله قد اتضح لنا من خلال التحليل والتفسير الذى قمنا به فى هذا الفصل أن موقف بعض النقاد العدائى[1] من نتائج علم النفس التحليلى وعلم النفس بصفة عامة لا مبرر له . لأننا فى الوقت الذى استطعنا فيه أن نفسر عناصر العمل الشعرى ونحلله كنا قد مهدنا السبيل للحكم على القيمة الفنية لهذا الشعر حكماً دقيقاً تسنده المعرفة لا مجرد حكم ذوقى متميع . وربما لاحظ القارئ أننا فى كثير من الحالات التى كنا نفسر فيها الصورة أو الرمز ، سواء فى حالة النجاح الفنى أو الفشل ، كنا نضمن عملية التفسير ذاتها حكماً . والواقع أن الشوط بين مرحلة التفسير ومرحلة الحكم ليس بعيداً . إن هى إلا أن يفرغ الإنسان من عملية التفسير حتى يطفو الحكم على السطح .

---

(١) من أشد النقاد المعاصرين عداء لعلم النفس وإنكاراً لما يضيفه من حقائق لها قيمتها فى ميدان فلسفة الجمال ، الناقدة الإنجليزية إليزابث درو E. Drew . راجع كتابها : T.S. Eliot; The Design of his Poetry المنشور فى لندن عام ١٩٥٠ ، ص ١٥ من المقدمة .



الباب الثالث

فى الأدب المسرحى



الفصل الأول

لغز الألغاز

« إن قوة الضمير جعلتنا جميعاً جبناء »
هملت

تمهيد :

يوم وقف أبو الهول على باب مدينة طيبة يلقى على الناس لغزه الخالد : ما الكائن الذى يمشى فى الصباح على أربع ، وفى الظهيرة على اثنتين ، وفى المساء على ثلاث ؟ ، وحين حل « أوديب » هذا اللغز بأن هذا الكائن هو الإنسان ، كان ذلك تعبيراً شعريًّا رمزيًّا ينطوى على حقيقة جوهرية ، هى أن الإنسان لغز . وقد حار أهل طيبة قديماً فى حل لغز أبى الهول حتى جاء « أوديب » فحله وخلص المدينة من الشر القابع عند بابها ، لكنه منذئذ بدأ لغز جديد يحير الناس هو الإنسان نفسه . فما الإنسان ؟ وهكذا جر اللغز القديم الصعب إلى لغز جديد أصعب .

ولقد جهدت البشرية فى حل هذا اللغز الجديد ، وهو اللغز الأبدى فى الوقت نفسه : ما الإنسان ؟ ومن ثم كانت المغامرات الأدبية المتواترة التى حاول بها أصحابها أن يرتادوا هذا المجهل . ولقد شقوا إليه طرقاً عدة ، بغية الوصول إلى أبعد أغواره . ولا شك فى أن بعضهم قد وصل إلى منبع اللغز ، ولكن لما كانت مغامراتهم فى أصلها ذات طابع رومنتيكى فقد ظهر لهم ذلك المنبع فى حمأة النشوة بالوصول مغلفاً بكثير من الضباب .

حتى إذا جاء « فرويد » ، ولم يكن مغامراً رومنتيكيًّا بل عالماً يتخذ من التجربة العملية منهجاً للوصول إلى الحقيقة ، استطاع أن يكشف ذلك السر المحير فى غير ما لبس ولا إبهام . لكن المحاولات الأدبية السابقة لم تكن عبثاً ؛ فقد كان رائد أصحابها الصدق والإخلاص . ولعلهم أقنعونا إقناعاً مبهماً بأنهم كشفوا ذلك السر ، لكنهم مع ذلك تركونا فى حيرة من هذا الإبهام . لقد نبهونا إلى أن هناك حقيقة مستخفية فى أغوار النفس البشرية ، لكنهم لم يقولوا لنا ما هى هذه الحقيقة . لقد

افترضوا أننا مثلهم لابد أن نسلم بوجودها ، وأننا من أجل ذلك نستطيع أن نفهم لماذا صوروا الإنسان كما صوروه . لكنهم فى الواقع قد زادوا الأمر بذلك تعقيداً ، إذ كان علينا أن نفهم لماذا صوروا الإنسان كما صوروه ، وإن كنا فى الوقت نفسه لا ننكر تصويرهم . وأخيراً استطاع علم التحليل النفسى أن يلقى الضوء على كل صورة ، وأن يستكشف أن هذه الصور وإن اختلفت فى ظاهرها فإنها تنطوى جميعاً على مجموعة من الحقائق المشتركة هى المسئولة أولا وأخيراً عن تشكيل كل صورة على ما هى عليه .

وربما كانت أكثر هذه الصور الأدبية إلغازاً هى صورة « هملت » كما صنعها « شكسبير » . وسوف نرى بعد قليل كيف بلبل هذا الإنسان الخواطر فى فهم سره وكيف استطاع التحليل النفسى أن يجلوه لنا ، بأن يخرجه من أعماقه الخفية إلى السطح . وعند ذاك يتحول فهمنا الغامض لهملت إلى فهم واضح محدد ، لا لهملت وحده ، بل لأنفسنا كذلك .

* * *

١

ومسرحية « هملت » مسرحية ذائعة الصيت ، وقصتها تكاد تكون معروفة للجميع . ولذلك فإننى أكتفى هنا بأن أذكر القارئ بالهيكل العام لأحداثها ، تاركاً للتحليل تفسير الشخصيات والمواقف المختلفة ذات الأهمية .

فقد استطاع « كلوديوس » أن يستميل قلب الملكة « جرترود » ملكة الدنمرك وأن يصب السم فى أذن أخيه الملك وهو راقد فى حديقة قصره للراحة بعد الظهيرة كما كانت عادته فيموت مسموماً . وينصب « كلوديوس » ملكاً ، ويتزوج « جرترود » دون أن يكشف أحد الجريمة . وكان الزعم الشائع ، تفسيراً لوفاة الملك ، هو أن ثعباناً ساماً لدغه . غير أن الأمير « هملت » ، ابن الملك الراحل والملكة ، يتشكك فى هذا السبب الذى يفسر به موت أبيه دون أن يهتدى إلى سبب آخر .

وبعد مرورة فترة من الزمن غير طويلة يأتى إلى الأمير اثنان من الحراس يخبرانه أنهما رأيا شبح الملك أبيه فى أثناء حراستهما ليلا أكثر من مرة ، ولكنه لم يشأ

أن يتحدث إليهما ، فيذهب الأمير معهما إلى المكان المخصص لحراستهما ليلا لكى يرى الشبح بنفسه . ويظهر الشبح لهملت ، ويدعوه إليه كى يتحدث معه على انفراد . لقد كان شبح أبيه ، وإنه ليكشف له فى حديثه عن الطريقة التى قتله بها أخوه « كلوديوس » ، وعن خيانة زوجته له فى حين أنه كان يوليها فى حياته أصدق الحب . ويطلب الشبح من « هملت » أن يثأر لأبيه من عمه ، ولكن دون أن تمتد يده إلى أمه ، بل يتركها لوخزات ضميرها .

هذا السر الخطير يسمعه « هملت » وحده ، ولكنه يطلب من الحارسين أن يقسما بأنهما لن يتحدثا بما رأيا أو ما جرى فى تلك الليلة ، فيقسمان . ويمشى « هملت » مهموماً بالخبر الذى سمعه ، وبالمهمة التى ألقيت على عاتقه .

ويحس الملك « كلوديوس » والملكة أن أحوال « هملت » ليست على ما يرام ، ويتشككان فى أن حزنه على أبيه وزواج أمه على الأثر من عمه هو السبب . ويزعم « بولونيوس » رئيس الديوان أنه يعرف السبب الحقيقى لهموم « هملت » ، وهو أن ابنته « أوفيليا » التى دلّه بها « هملت » حبا قد صارت الآن تصده بعد أن نصحها بالحذر فى علاقتها به وتجنبه ما أمكن ، لما بينهما من فروق لا تضمن قيام حب صادق بينهما . وهو لكى يقنع الملك والملكة بهذا جعل ابنته « أوفيليا » تتعرض لهملت ، واختفى هو والملك والملكة حتى يكون ما يجرى بينهما على مرأى منهم ومسمع . لكن حدث ما خيب ظنه ؛ فقد كان هملت جافا وبارداً مع « أوفيليا » ، فلما استنكرت منه ذلك أعلن فى صراحة أنه لم يعد يحبها .

عند ذاك فكر الملك فى أن يبعث بهملت إلى إنجلترا عسى أن يفيده تغيير الجو.

أما « هملت » فقد ساوره الشك فى أن يكون ذلك الشبح قد كذب عليه ، وأن يكون مجرد روح شيطانى شرير يهيئ له الجريمة ظلماً . لهذا أراد أن يتثبت من صدقه ، فاستدعى فرقة تمثيل ووضع لها قطعة حوارية هى تمثيل للمشهد الذى قتل فيه أبوه ، ودعا الملك والملكة وبقية الحاشية إلى مشاهدة التمثيلية . وكان عليه أن يراقب حركات الملك فى أثناء التمثيل حتى يعرف من وقع الأحداث على نفسه ما إذا كان الشبح صادقاً أم لا . والواقع أن الملك لم يكد يرى مشهد الخيانة والسم يصب فى أذن الملك (فى التمثيلية) حتى نهض مذعوراً كئيباً قبل أن ينتهى التمثيل . ومن

ثم تأكد هملت أن عمه هو قاتل أبيه على النحو الذى أخبر به الشبح .

وقد كان « بولونيوس » قد أشار على الملك أن يطلب إلى الملكة دعوة « هملت » إلى حجرتها الخاصة وسؤاله عما به . على أن يتخفى هو ويعلم ما يدور بينهما من حديث ويخبر الملك بما يسمع . وتدعو الأم ابنها إليها وفقاً للخطة . ويذهب «هملت» وهو مدرك أن شيئاً ربما كان يدبر له فى الخفاء .

ويغلظ « هملت » لأمه فى الحديث . وينكأ جراح نفسها . وتذعر الأم منه ويخيل إليها أنه قد يقتلها فتصيح مستغيثة . ويسمعها « بولونيوس » المختفى وراء الستار فيصيح هو بدوره ، وعندها يطعنه « هملت » من خلف الستار وهو يظن أنه الملك ، فإذا ما أزاح الستار اتضحت له الحقيقة . ويظهر له شبح أبيه مرة أخرى ليذكره بمهمته . وبما ينبغى عليه إزاء الأم . ويطلب « هملت » من أمه ألا تذهب إلى مخدع عمه منذ الليلة . وأن توطن نفسها على ذلك ، تكفيراً عن بعض ذنبها ، كما يطلب منها أن تخبر عمه إن هى أرادت بكل ما حدث . أما هو فيعرف أن الأمور قد رتبت لسفره إلى إنجلترا وإبعاده .

وتتاح لهملت فرصة قتل عمه وهو بمفرده فى القاعة يصلى ويطلب من الله المغفرة ، ولكنه لا ينتهزها . ويطلب منه الملك الرحيل فوراً إلى إنجلترا بعد الجريمة التى ارتكبها مع « بولونيوس » حتى لا ينكشف أمرها للناس . ويبحر « هملت » قاصداً إنجلترا . وفجأة يصل الملك خطاب منه يذكر فيه أن ظروفاً غريبة صادفته فى رحلته ، وأن مركبه غرق ، ويطلب منه المثول بين يديه إذا كان الغد . والذى حدث هو أن « هملت » غافل رفيقيه اللذين أرسلا معه للحراسة واطلع على ما يحملان من رسالة ، فوجد أن عمه قد أمر المتولى شئون إنجلترا بأن يقتل « هملت » فور وصوله . عند ذلك كتب رسالة أخرى يأمره فيها بقتل هذين الشخصين ودسها فى نفس المكان بعد أن ختمها بخاتم أبيه . ومرت بهم سفينة قرصان حملوه إلى الشاطئ ووصلوا بالرسولين إلى إنجلترا حيث قتلا وفقاً للرسالة . وفى هذه الأثناء كانت « أوفيليا » قد أصابها الخبل لوفاة أبيها وساءت حالتها العقلية . واتفق أن « لايرتس » أخاها كان قد عاد من فرنسا وحشد جموعاً من الشعب للثأر من الملك ظنا منه أنه قاتل أبيه . لكن الملك استطاع أن يهدئ من ثورته ، وأخبره أن « هملت » هو الذى قتل أباه . وأخذ يدبر معه كيف يتخلص منه دون أن يثير حنق الناس ودون أن يرتكب جريمة . وانتهى

الرأى إلى دعوة « هملت » إلى النزال بالسيف فهولن يرفض مثل هذه الدعوة ، على أن يعطى السيف الضعيف . وقد زاد « لايرتس»أن دهن سيفه بسائل سام . وفى هذه الأثناء تموت « أوفيليا » غرقاً فى النهر نتيجة لأحد أفعالها الجنونية ، ويذهب الجميع لدفنها . وهناك يظهر« هملت » ويحدث تحرش من « لايرتس » به يقابله « هملت » بغلظة وجفاء ، ويكون هذا مقدمة لدعوتهما إلى المبارزة .

وكان الملك يعرف مقدرة « هملت » فى المبارزة فخشى أن تفسد الحيلة المدبرة فأكملها بأن وضع سمًّا فى كأس خمر جعله بجانبه ، حتى إذا ما حميت المبارزة وأصاب « هملت » غريمه فى الجولات الأولى قدم إليه الملك هذا الكأس كى يبل ظمأه ويتابع المنازلة ، ثم ما يلبث السم أن يسرى فى دمه . وعندئذ يتغلب عليه « لايرتس » ويضربه الضربة القاضية . وهذا ما حدث فى المبارزة ، إلا أن « هملت » لم يشأ أن يشرب شيئاً قبل أن ينتهى من الجولة . ولما كان قد أصاب غريمه ببعض اللمسات وبان تفوقه فقد أرادت الملكة التى أخذتها النشوة أن تشرب الكأس على انتصار ابنها . ولم يستطع الملك أن يمنعها حتى لا يفضح نفسه . وفى هذه الأثناء يكون « لايرتس » قد أصاب « هملت » بسيفه المسموم وجرحه ، وكذلك يجرح « هملت » لايرتس . وما تلبث الأم أن تتداعى وتهوى . فتخور عزيمة « لايرتس » أمام هذا المشهد ؛ فقد كان يعرف سر الكأس المسمومة ، ويتلقى من « هملت » ضربة فى الصميم . لكنه قبل أن يلفظ النفس الأخير يطلع « هملت » على المكيدة التى دبرها الملك . وتؤكد أمه له ذلك وهى فى النزع الأخير ، كما يخبره أنه هو كذلك سيهلك بعد قليل بفعل السم من سيفه . وأن المسئول الأول عن كل ذلك هو الملك . وتموت الملكة ، ويحمل « هملت » على الملك ويحمله على أن يجرع من نفس الكأس المسمومة . وبعد قليل يخر هو الآخر صريعاً .

ويتفق فى ذلك الوقت مرور « فورتنبراس » الأمير النرويجى عائداً بجيشه من غزو بولونيا فيطلعه « هوراسيو » صديق « هملت » الوفى على حقيقة ما جرى . ويجد هذا الطريق مذللة أمامه لاعتلاء عرش الدنمرك .

٢

هذه المسرحية قد ظفرت من عناية الباحثين واهتمامهم بما لم تظفر به مسرحية أخرى . فهم يهتمون بها من جهة من حيث إنها تمثل عملا فنيا رائعاً ورئيسيا أنتجه عقل من أعظم العقول التى عرفها العالم . فكثير من النقاد قد نظروا إليها بوصفها مُجَمِّاع فلسفة « شكسبير » ، والعمل الأدبى الذى يعبر عن تلك الفلسفة أكثر من أى عمل آخر من أعماله . ومن جهة أخرى تظفر هذه المسرحية بالاهتمام من حيث قيمتها الخاصة ، أى بغض النظر عن تصويرها لفلسفة مؤلفها . فقد مثلت هذه المسرحية آلاف المرات فى الأقطار المختلفة ، وشهدها ملايين من الناس فهزت قلوبهم جميعاً . فهى تنطوى على قيمة إنسانية يدركها الناس حيثما كانوا وفى أى وقت كانوا . وهذا « دليل على أن موضوعها فى أعماقه لابد أنه يتضمن شيئاً يجد صدى فى قلب الإنسانية بعامة ، ولا يشك أحد كثيراً فى أن هذا الشىء يكمن فى شخصية البطل »[١] .

وبرغم أن الناس يتجاوبون مع « هملت » — بطل هذه المسرحية ولغزها — فإنهم قد حاروا فى فهمه . وقد استطاعوا أن يركزوا لغز هذا الإنسان فى عبارة واحدة بسيطة هى : ما الذى جعل « هملت » يتوانى فى الثأر لأبيه ؟

ولما كانت هذه هى المشكلة المحورية الغامضة فى هذه الشخصية ، وبسببها كان غموض المسرحية نفسها ، فقد ظهرت محاولات عدة لتفسيرها . وهذه المحاولات يمكن تقسيمها إلى مجموعتين : مجموعة تعتمد فى شرح القضية على عوامل يمكن أن نسميها عوامل خارجية ، وأخرى تعتمد على عوامل داخلية . والمقصود بالعوامل الخارجية هى تلك التى تأخذ فى الاعتبار الأول طبيعة تكوين المأساة ومقتضياته الفنية ، أما العوامل الداخلية فتشير إلى حالة « هملت » العقلية والنفسية لتتخذ من ذلك أدوات لتفسير ذلك التوانى .

ومن التفسير الذى يمثل المجموعة الأولى ما يمكن أن يسمى نظرية « شباك التذاكر » ، وفحواها « أن قمة المأساة تأتى عادة ، بخاصة عندما تأخذ صورة القتل ، فى النهاية . فلكى تجعل المسرحية من الطول بحيث ترضى جمهور المتفرجين لابد من إطالتها إلى حد مقبول . وإن كاتباً حاذقاً مثل سانتايانا نفسه ليعزو التوانى

---

(١) *Ernest Jones* : Hamlet and Œdipus; Doubleday & Comp., New York 1949, p. 25.

إلى ضرورة إطالة المسرحية »[١] .

ومن هذا التفسير كذلك أن « هملت » ليس شخصية مخترعة وإنما هو بطل قصة قديمة . ويرى استول Stoll أن شكسبير « لم يكن يستطيع أن يغير فى هذه القصة (حتى لو أنه كان قادراً على ذلك) »[٢] . وهو رأى تنقصه الدقة ؛ إذ الواقع أن « شكسبير » — ككل مؤلف مسرحى — من حقه أن يغير فى القصة القديمة التى يعيد صياغتها بما يتراءى له ، وهو ما قام به كذلك فى هذه المسرحية ؛ فالقصة فيها قد حورت بعض جوانبها (كقتل الأب بالسم سرًّا بدلا من قتله جهراً مثلا) عن القصة القديمة ، وكل ما فى الأمر أن « شكسبير » لم يغير من مسألة التوانى هذه . وهذا لابد أن يكون راجعاً لا لالتزامه بقاعدة (هى أيضاً غير صحيحة) بل لأهمية درامية تراءت له .

وشبيه بهذا النوع من التفسير ذلك التفسير الذى يضيف إلى المسرحية مهمة بذاتها يقال إن المؤلف كان يقصد إليها . وهو فى معظمه تفسير ذو طابع رمزى لا قيمة له وإن كان لا يخلو من الطرافة . ومن ذلك ما يراه البعض من أن المسرحية دفاع عن البروتستنطية وتمرد على الكاثوليكية . وهى فكرة لا تخطر للإنسان إلا عندما يفكر فى العصر الإليزابيثى الذى عاش فيه « شكسبير » وفى اتجاهه الدينى . وفى الوقت نفسه يرى آخرون فى المسرحية دفاعاً عن الكاثوليكية . وهناك كذلك من يدعى أن « هملت » يمثل اليهودى النموذجى ، كما يصوّر أزمة الشعب اليهودى . وعلى هذا النحو تتعارض هذه التفسيرات وغيرها ، تلك التفسيرات الجزئية التى تنظر إلى المسرحية من زاوية بعينها مغفلة ما عداها من الزوايا ومتغافلة فى الوقت نفسه عن طبيعة العمل الفنى من حيث هو كل . وربما كان أطرف تفسير للمسرحية من هذا النوع هو تفسير « مركيد » Mercade ؛ فهو « يذهب إلى أن المسرحية فلسفة رمزية للتاريخ . فهملت هو الروح الباحث عن الحقيقة ، الذى يتحقق تاريخيا بوصفه التقدم ، وكلوديوس نموذج الشر والخطأ ، وأوفيليا تمثل الكنيسة ، ويمثل بولونيوس مذهبها المطلق ومأثورها ، أما الشبح فهو صوت المسيحية المثالى ، وأما

---

(١) Op. cit., pp. 26-7.

(٢) Ibid, p. 27.

فورتنبراس فيمثل الحرية ، وهكذا »[١] .

هذا النوع من التفسير — مما لا يمكن فى الوقت نفسه قبوله بوجه من الوجوه — إن دل فإنما يدل على ضخامة هذا العمل الأدبى الذى استطاع أن يولد فى نفوس الباحثين على مر الزمن ذلك الحشد الهائل من الأفكار التى ما تزال ترتبط — مهما تكن بعيدة عن الصحة — بذلك العمل .

ومن التفسير الذى يمثل المجموعة الثانية ذلك التفسير الذى يرد عائق هملت عن التنفيذ إلى عيب فى تكوين هملت نفسه . وأصحاب هذا الاتجاه فى التفسير هم « ماكنزى » و « جوته » و « كولردج » و « شليجل » . ويبدو أن هذه الفكرة لم يكتب لها الرواج إلا لأن « جوته » قد قالها ذات يوم . على أنه أخذها عن « هردر » الذى رفضها فيما بعد . وقد لاحظ البعض أن فكرة « جوته » عن « هملت » إنما تعكس فى الحقيقة صورة من بطله « ڤرتر Werther » . وعبارة « جوته » التى تمثل هذه الفكرة ، والتى كثيراً ما اقتبست هى : « الواضح عندى أن شكسبير قد قصد أن يقدم عمــلا عظيماً قد ألقى بوصفه واجباً على روح ليس مكافئاً له ، كسنديانة زرعت فى زهرية ثمينة لا تفى إلا بغذاء أزهار رقيقة ؛ فعند ذلك تمتد الجذور وتتحطم الزهرية . فالطبيعة النقية غاية النقاء ، والنبيلة كل النبل ، والراقية الأخلاق ، دون أن يصحبها النشاط العصبى الذى يكوّن البطل ، هذه الطبيعة تنوء بالحمل الذى لا تستطيع أن تحمله أو تنبذه[٢] » .

فما ذلك العيب الذى تنسبه هذه النظرية إلى تكوين « هملت » العقلى وترد إليه توانيه فى الأخذ بثأر أبيه ؟ لقد سار « كولردج » و « شليجل » فى نفس اتجاه « جوته » ، ففسرا توانى « هملت » بتردده . ولكن ما السبب فى أن « هملت » كان متردداً ؟ « إن سبب هذا التردد هو إدمان الذهن عادة التفكير أو التكهن . فهو عموماً قد اعتزم إعادة الشبح ، ولكن (لون الحزم الزاهى قد بهت من جراء شحوب لون التفكير) . إنه (مريض الفكر) . ويقول شليجل إن كل هذا يراد به إظهار كيف أن إمعان الفكر الذى يهدف — على قدر ما يصل إليه بعد النظر البشرى —

---

(١) Op. cit., p. 29.

(٢) Ibid., p. 31.

إلى استنفاد كل ما لفعل من آثار وعواقب محتملة ، إنما يوهن من القدرة على التنفيذ . وهملت يموّه على نفسه ، إذ أن وساوسه الدخيلة عليه كثيراً ما تكون مجرد تعلات يتعلل بها لتغطية افتقاره إلى الحزم ؛ فليست لديه الثقة الوطيدة فى نفسه أو فى أى شىء آخر »(١) .

ويرى « برادلى » أن هذه النظرية وإن كانت لا تكفى لتفسير أزمة « هملت » فإنها تصف حالته وصفاً صادقاً . إذ أن قوة العزم قد بددت فى التفكير فى العمل المطلوب تفكيراً لا نهاية له. وهو حين يعمل لا يكون عمله ثمرة لهذا التفكير والتحليل. بل يجىء مفاجئاً ومن وحى الساعة ، أملته ضرورة لم تتح له الوقت للتفكير . وأكثر الأسباب التى ينتحلها لتبرير توانيه ليست الأسباب الحقيقية بأية حال ، بل هى أسباب لا شعورية »(٢) .

لكن « برادلى » يعود فينقد هذا التفسير من جهة أنه يحط من قدر « هملت » ؛ إذ يجعل منه رجلا غير كفء للمهمة الملقاة على عاتقه من حيث إنه — رغم عبقريته فى التفكير — ضعيف فى التنفيذ . ويقول « جونز » : « إن موقف هملت لم يكن قط موقف الإنسان الذى يشعر بأنه ليس كفؤا للعمل ، بل الأدنى أنه كان موقف الإنسان الذى لا يستطيع لسبب ما أن يحمل نفسه على أداء واجبه اليسير . وليست الصورة فى مجملها — كما صوّرها جوته — صورة روح لطيف تحطم تحت عمل ضخم ، لكنها صورة رجل قوى عذبه نوع من التثبيط الغامض »(٣) .

والواقع أننا لو رجعنا إلى المسرحية ذاتها لأدركنا مدى الخطأ فى هذه الصورة التى رسمتها النظرية لهملت . لقد كان دائم التفكير حقا ، بل لا ينكر أحد أنه كان مفرطاً فى التفكير ممعناً فيه . لكنه فى الوقت نفسه كان يعمل ، بل لا نغالى إذا قلنا إنه كان كذلك مفرطاً فى العمل . ويكفى أن نتذكر من المواقف التى عمل فيها قتله لپولونيوس . وقد يقال عندئذ فى دفع هذه الحجة إنه إنما قتل پولونيوس خطأ. وليس المهم أنه قتله خطأ بل المهم أنه قتله . لقد كان يعرف أنه حين أغمد سيفه فى

(١) ا . س . برادلى: التراجيديا الشيكسبيرية — ترجمة حنا إلياس ، المؤسسة المصرية . . سنة ١٩٦٢ حـ ١ ص ١٣٤ .

(٢) المرجع السابق ، حـ ١ ص ١٣٦ .

(٣) *Jones* : Op. cit., p. 39.

الشخص المختفى وراء الستار إنما كان يودى بحياة إنسان ، ولا يهمنا هنا من الواقعة إلا أنه تعمد قتل ذلك المختفى كائناً من كان . ومع ذلك فإذا كانت هذه الواقعة تحوم حولها الشبهة — وهى شبهة ضعيفة كما رأينا — فهناك واقعة أخرى لا يمكن الاشتباه فيها . وأعنى تدبيره للإيقاع بمرافقيه فى الرحلة إلى إنجلترا وتسببه فى قتلهما لدى حاكم إنجلترا ؛ فهو فى هذه المرة كان يعرف تماماً ماذا يصنع ، ويرى من يقتل . ثم مغامرته فى البحر نفسها وعودته مع القرصان إلى الشاطئ ليست عملا هيناً . هذا بالإضافة إلى مواقفه الصارمة مع عمه وأمه وأوفيليا ، ثم أخيراً إقدامه على منازلة « لايرتس » بالسيف . وقبل كل هذا جرأته فى مقابلة الشبح وسيره وراءه بمفرده فى حلك الليل . كل هذه المواقف تؤكد لنا أن « هملت » كان كذلك قادراً على أن يعمل ، ولم يكن مجرد عقل يتأمل ويفكر .

ومن كل هذا يتضح لنا أن تفسير توانى « هملت » فى الأخذ بالثأر بآفة التفكير عنده لا يمكن أن يكون تفسيراً صحيحاً .

وقد تناول القضية بعد « جوته » كتاب آخرون كثيرون ساروا وراء نظريته ، فعزا بعضهم توانى « هملت » إلى نشاطه العقلى الذى يشل حركته (وصف ترنش Trench هملت بأنه « رجل تأمل لا يستجيب للأشياء إلا استجابة عقلية لكونه منذ البداية غير قادر على العمل المطلوب »)[١] ، وبعضهم عزاه إلى نشاطه العقلى والعاطفى الزائد الذى تضمر الإرادة خلاله[٢] . وقد يكتفى البعض بالحديث عن « هملت » الإنسان الخيالى Phantasie-mensch ، ذلك الذى يجعل العمل الخيالى بالنسبة له مساوياً للعمل الواقعى[٣] . وقد يعزو البعض توانيه إلى عاطفته الفياضة وحدها ، تلك العاطفة التى إن وجدت منصرفاً لها فى الكلام لم يكن من الممكن لها بعد أن تحقق عملا[٤] .

ولا حاجة بنا لمناقشة هذه الآراء ما دام الأصل الذى تستمد منه غير صحيح كما بينا .

---

(١) *Jones* : op. cit. p. 32.

(٢) وهو رأى بوس Boas . انظر : *Jones* : loc. cit.

(٣) وهو رأى أتورانك Otto Rank . انظر : *Jones* : ibid., p. 33

(٤) وهو رأى كونو فشر Kuno Fischer . انظر : *Jones* : loc. cit.

ومن هذا النوع من التفسير ، أى التفسير الذى يرد توانى « هملت » إلى أسباب خاصة به وبتكوينه ، نجد ذلك التفسير الذى يعتمد على تكوين « هملت » الخلقى .

لقد كان « هملت » يبدو مدلهاً بحب أبيه ؛ فهو « حين يتحدث عنه ترق كلماته كذوب الموسيقى . وإذا لم تكن هناك أية دلائل على انطوائه على شعور كهذا نحو أمه — وإن وجدت دلائل كثيرة على حبه لها — فمن صفاته المميزة أنه بلا مراء لم يكن يضمر أى ارتياب فى تخلقها بخلق غير جدير بها »[١] . لقد كان « هملت » رجلا ذا مبادئ ومثل ، وكان يحب الجمال ، سواء فى الطبيعة أو فى الأخلاق . وربما كان هو نفسه مثالا للأخلاق الحميدة . وهو من أجل ذلك يفزعه كل الفزع أن يرى شهوانية أمه — التى لم تكن شابة — تدفع بها إلى تعجل الشهوة بالزواج من عمه ولما يمض على وفاة زوجها أكثر من شهر . هذا ما جعل « هملت » ذا المشاعر الأخلاقية النبيلة يفقد ثقته فى الناس وفى الحب وفى الحياة بعامة ، بل يفكر فى الانتحار . ولا يمكن أن يكون حزنه الشديد على وفاة أبيه هو السبب فى ذلك ؛ لأن الإنسان — كما يقول « برادلى » — قد يحزن دون أن يفكر فى التخلى عن الحياة ، وإنما هو الأسى لما طعنت به أمه بتصرفها حساسيته الأخلاقية ، بالإضافة إلى سورة الشك فى عمه . لقد زلزل كيانه الأخلاقى فهبطت فيه القدرة على العمل . ومن سوء طالعه أنه كلف بالثأر فى هذا الظرف الذى لم يكن يستطيع فيه العمل . ولو أنه كلف بهذه المهمة — كما يرى برادلى — فور وفاة والده لأنجزها على الفور[٢] . لقد أصابته صدمة نفسية بعد أن أطلعه شبح أبيه على الحقيقة . وقد عبر آدمز Adams عن هذا بقوله : « إن هملت مثالى متطرف إزاء الطبيعة البشرية ، وقد تعرضت هذه المثالية لمحنة كشفت عما فيها من وهم . والأثر فى كلا الحالين واحد ، وهو تثبيط قوة الإرادة »[٣] .

وهذا التفسير بأثر الصدمة يعتمد على قيام شىء سابق فى كيان « هملت » الأخلاقى ؛ فهو وحده غير كاف . ولو أن « هملت » لم يكن مثاليا كما كان فى إيمانه بالحياة وبالناس لما كان للصدمة هذا النوع من التأثير الذى سيشكل سلوكه

---

(١) برادلى : التراجيديا الشكسبيرية ، حـ ١ ص ١٤٢ .

(٢) انظر برادلى ، نفسه ، ص ١٤١ — ١٥٢ .

(٣) *Jones* : op. cit., p. 34.

فى مقتبل أيامه . فقد فقد ثقته بكل شيء وفقد معها اهتمامه بالأمور وإن كانت خطيرة ، كأخذه بالثأر مثلا ؛ إذ لماذا يأخذ بالثأر وهو ليس المنوط به إصلاح كل تلك الحياة الفاسدة ؟ !

وقد ناقش برادلى التفسيرات المختلفة التى تفسر إحجام « هملت » عن الثأر لأبيه بضميره الخلقى . وهو لا ينكر قيمة مثل هذا التفسير ، وإن كان يرى أن الضمير وحده لا يكفى لتفسير هذا الإحجام . فنى المسرحية نصوص تدل على أن « هملت » كان يحس أن التفكير على هذا النحو الأخلاقى ليس إلا لوناً من التفكير غير المجدى ، « وأن مسألة الضمير هذه ليست إلا عذراً من أعذاره الكثيرة اللاشعورية التى يبرر بها توانيه[1] » .

ويستدل « برادلى » من عبارة « هوراشيو » بهذا الصدد ، القائلة : « عما قليل لابد سيأتيه من إنجلترا نبأ ما جرى هناك » ، وهى العبارة التى ينطق بها « هوراشيو » بعد أن سأله « هملت » قائلا : « أليس من عدالة الضمير أن أسكت أنفاسه بيدى هذه ؟ »[2] — يستدل على صحة نظريته ؛ فهذه العبارة عنده تعنى ببساطة : « كفى مماطلة لا نهاية لها ؛ فليس المراد إيجاد مبررات للتنفيذ بل المراد هو التنفيذ نفسه »[3] .

إن المبرر الأخلاقى لدى « هملت » الذى يعول كثير من المفسرين عليه كان ينبغى أن يطّرد فى كل أفعال « هملت » إن كان حقا ظاهرة سلوكية فى شخصيته . وعندئذ يحق لنا أن نتساءل : أى مبرر أخلاقى ذلك الذى دفع « هملت » إلى الإيقاع برفيقيه فى الرحلة إلى إنجلترا ؟ قد يقال إنه اكتشف معهما الأمر الذى يحملانه من الملك إلى حاكم إنجلترا لقتل « هملت » فور وصوله إليه ، وأنه إنما أراد أن يعاقبهما على ذلك . والرد على مثل هذا الاعتراض ليس صعباً ؛ فهما أولا ليسا صاحبى الفكرة وإنما الملك هو صاحبها ومدبرها . وهما ثانياً لا يملكان إلا أن يطيعا الملك فيما أمرهما به . ثم هما قبل كل ذلك قد لا يعرفان مضمون الرسالة التى يحملانها ،

---

(١) برادلى : المرجع السابق ، حـ ١ ص ١٢٦ — ١٢٧ .

(٢) السطران ٦٧ ، ٦٨ من المنظر الثانى فى الفصل الخامس من نص المسرحية الإنجليزى . وكل نصوص المسرحية المشار إليها فى هذا الفصل هى من ترجمتنا ونحن مسئولون عنها .

(٣) برادلى : نفسه ، حـ١ ص ١٢٧ .

فلابد أنها كانت مختومة بخاتم الملك ومغلقة . ولو فرضنا أنهما كانا يعرفان فحواها لما وسعهما كشف السر لهملت ، لأنهما بذلك قد يعرضان نفسيهما للهلاك على يد الملك نفسه . وكل ذلك حين ينظر إليه شخص يضع الضمير الخلقى فى المكان الأول — كما هو المفروض فى « هملت » — يجعل الإيقاع بهما على النحو الذى صنعه « هملت » سبّة أخلاقية .

وعلى هذا لا يمكن الاعتماد على الضمير الخلقى فى تفسير ظاهرة التردد لدى « هملت » ، إلا حين نقصر هذه الفكرة — فكرة الضمير — على حالة واحدة ، هى تردد « هملت » فى قتل عمه . وهى فى هذه الحالة لا تكون ظاهرة ، بل حالة استثنائية . وليس غريباً أن يتصرف الإنسان فى حالة ما تصرفاً خاصًّا لا يتمشى مع اتجاهه السلوكى العام . وعندئذ نقف لنرى كيف تفسر فكرة الضمير الخلقى تردد « هملت » فى حالة بعينها هى الثأر لأبيه من عمه .

والذين يأخذون بهذه الوجهة يرون أن قتله لعمه كان متعارضاً فى نظره مع الأفكار الأخلاقية والمسيحية المتطورة . ومن ثم فقد وقفت هذه الأفكار فى سبيل رغبته فى التنفيذ . فقد كان قتل العم عندئذ — كما يرى فجيز Figgis — من الممكن أن يؤول من ناحيتين كلتاهما تشين ؛ فهو من جهة يعد تعدياً على صاحب السلطان الشرعى فى المملكة ، وهو من جهة أخرى يبدو كما لو كان ذريعة يتذرع بها « هملت » للحصول على العرش (وكان هو صاحب الحق فيه بعد « كلوديوس») . ولم يشأ « هملت » أن يجعل كراهيته للملك — وهذا قبل ظهور الشبح — دافعه إلى قتل رجل برىء . ثم إنه لم يشأ أن يقوم بعمل حتى يتأكد من أن هذا العمل لن يمس أمه بسوء .

والنقد الذى يوجهه « جونز » إلى هذه النظرية هو أن « هملت » « كان دائماً يعرف فى وضوح كافٍ ما كان ينبغى عليه أن يعمله . أما الصراع فى نفسه فقد كان يدور حول مسألة عدم قدرته على أن يحمل نفسه على إنجازه . ولو سئل هملت فى أى وقت من الأوقات عما إذا كان يعد قتل عمه صواباً ، أو عمّا إذا كان ينوى

---

(١) *Jones* : op. cit., p. 45.

حقيقة أن يقتله فلن يخالج أحداً شك كبير فيما ستكون عليه إجابته المباشرة »[١] .
ذلك أن المسرحية تظهره دائماً عارفاً بمهمته ، والمواقف المختلفة التي كشف فيها « هملت » عما بنفسه من صراع تدل على أنه لم يكن قط صراعاً بين إنجاز مهمته التي ألقيت عليه من الخارج وشعوره الأخلاقي . ولو رجعنا إلى نص المسرحية[٢] في الموقف الذي أتيحت فيه الفرصة لهملت أن يقتل عمه حين كان بمفرده يصلي ، واستمعنا إلى حديثه ، لما وجدناه يذكر سبباً واحداً يمكن إرجاعه إلى الضمير ، أو يدل على صراع « هملت » مع هذا الضمير ، في إعراضه عن فكرة القتل وتفويته تلك الفرصة . ويقول « لوينج » Lœning : « لو كانت المسألة مسألة صراع بين واجب الانتقام المفروض من الخارج ووازع أخلاقي أو قانوني مقابل لكان من المحتم ظهور هذا التنازع في مجال التفكير لدى إنسان قادر على التفكير ، معتاد له ، مثل هملت »[٣] .

والمؤكد إذن أن « هملت » — وربما كان « شكسبير » نفسه — لم يستطع فهم سر تردده ، وكان صراعه النفسي الظاهر أمامنا في المسرحية هو حول فهم السبب في توانيه ، لا حول القيمة الأخلاقية للمهمة الملقاة على عاتقه من الخارج . ومن ثم كان الظن السائد أن سر « هملت » سيظل سراً أبداً ؛ لأنه لم يكشف عنه من جهة ، ولأن المؤلف نفسه لم يلمح إليه في أي موضع من المسرحية من جهة أخرى .

وحتى الآن نكون قد عرضنا للونين من ألوان التفسير التي تفسر بها أزمة « هملت » . وقد رأينا خطأهما أو على الأقل عدم كفايتهما . وفي مقابل اللون الثاني من التفسير الذي فرغنا منه وشيكاً ، والذي يقوم أساساً على البحث في تكوين « هملت » العقلي والوجداني والأخلاقي التماساً لسر تردده ، نجد لوناً آخر يتجه اتجاهاً موضوعياً ، فيركز الاهتمام على تحليل الظروف الخارجية التي أحاطت بالعمل المراد من «هملت» إنجازه . فأصحاب هذا الاتجاه لا يعزون ذلك التردد إلى طبيعة « هملت » نفسه ، بل إلى أن تلك المهمة كانت بطبيعتها مهمة شاقة ، والظروف التي أحاطت بتنفيذها

---

(١) *Jones* : op. cit., p. 45.

(٢) راجع السطور ٧١ — ٩٤ من المشهد الثاني في الفصل الثالث من النص الإنجليزي للمسرحية .

(٣) *Jones* : ibid.. p. 55.

لم تكن مواتية ، حتى إن أى شخص آخر كفء وقادر على العمل لم يكن يستطيع فى موقف « هملت » أن يقوم بها . فلم تكن مهمة « هملت » مجرد قتل عمه بل إقناع الشعب بجريمة قتل لا دليل له على صحة دعواه فيها ؛ فلم تكن فى يد « هملت » الأدلة المقنعة على جرم عمه . والدليل الوحيد الذى يملكه – فضلا على أنه دليل غير ملموس (وهو ظهور شبح أبيه وسرده للواقعة كما تمت) – غير كافٍ ، لأن أحداً لم يسمع من الشبح كلمة واحدة سوى « هملت » نفسه . ولا يكفى دليلا على صدقه فى هذه الحالة أن ضابطى الحراسة قد رأياه كذلك ، إذ أنهما لم يسمعا ما دار من حديث بينه وبين « هملت » ، كما لم يطلعهما « هملت » نفسه على شىء منه فى حينه . فلو أنه ثأر من عمه لا تهمه الشعب بجريمة قتل لا دليل له على سلامتها ، بالإضافة إلى إساءته لسمعة عمه ، الأمر الذى يكون كسباً لعمه إذا هو قتله ، وخيبة للانتقام . وإذن فلم تكن عملية قتل العم فى ذاتها هى التى تواجه « هملت » ، وإلا لأنجزها ، لكنها الظروف الملابسة .

والحقيقة أنه ليس فى المسرحية ما يشعر بأن « هملت » قد علق أى أهمية على الظروف الخارجية لإنجاز مهمته . والشعب الذى تفترض هذه النظرية أنه لم يكن ليقتنع بعمل « هملت » نراه قد سار ببساطة وراء « لايرتس » فى تمرده على الملك بعد أن عاد من فرنسا وعرف بمقتل أبيه ، بل نجد هذا الشعب على استعداد لأن ينصبه ملكاً وهو أبعد الناس عن أن يكون له حق فى الملك . ولو أراد « هملت » جدلاً أن يتغلب على صعوبة تلك الظروف الخارجية لدبر مع صديقه « هوراشيو » وأصدقائه الآخرين تدبيراً يواجه به الشعب . « لكننا نراه بدلا من ذلك لا يحاول أى محاولة جادة للاهتمام بالموقف الخارجى . وهو على التحقيق لم يشر خلال المسرحية أى إشارة مادية إليه على هذا النحو ، حتى فى مشهد الصلاة الخطير ، عندما كانت أعظم فرصة متاحة له لكى يكشف لنا عن السبب الحقيقى لاستمراره فى التراخى عن العمل . ومن ثم فإنه لا مفر من أن ننتهى إلى أنه مهما يكن من تقديرنا للموقف الخارجى فقد كان العمل أمراً ممكناً ، وكان هملت يعده كذلك »[1] .

ولم يبق الآن من ألوان التفسير التى فسرت بها أزمة « هملت » إلا التفسير

---

(١) *Jones* : op. cit., p. 45.

النفسى . على أننا ينبغى أن نبادر فننبه إلى الفرق بين هذا النوع من التفسير والتفسير القائم على أساس من حقائق علم النفس التحليلى . وهو فرق له قيمته عندما نعرض لهذين اللونين من التفسير النفسى لأزمة « هملت » . ولنصطلح على تسمية النوع الأول بالتفسير النفسى والنوع الثانى بالتفسير التحليلى .

ولنستعرض الآن كيف تناول التفسير النفسى المشكلة .

ونبادر فنقول إن الكتابات الكثيرة التى حاولت تفسير أزمة « هملت » على أساس نفسى لم تصل — كغيرها من ألوان التفسير التى سبق عرضها ومناقشتها — إلى حل حاسم . فقد نظر الكثيرون إلى « هملت » بوصفه إنساناً مصاباً باضطراب عقلى mental disorder . وهى حالة يعرفها الأطباء النفسانيون . « وقد رأى بعضهم فى بساطة — مثل تيرش Tierisch وسجسمند Sigismund واشتنجر Stenger وكثيرون غيرهم — أن هملت كان مجنوناً ، دون أن يخصصوا شكل جنونه . وقد وصف روزنر Rosner هملت بأنه مصاب بالنورستانيا الهستيرية . وهو رأى عارضه روبنشتاين Rubinstein ولاندمن Landmann[١] . ويستمر « جونز » فيشير إلى الرأى القائل إن « هملت » كان مصاباً بالسوداوية ، وأن شكسبير قد استفاد فى رسم شخصيته مما عرفه عن هذا المرض من « برايت » Bright الذى كتب بحثاً فى عام ١٥٨٦ عن السوداوية .

ولعل أهم هذه التفسيرات هو ذلك الذى يقول بسوداوية « هملت » . ويعد « برادلى » من أكبر الآخذين به حتى إنه ليحاول تفسير المسرحية كلها من خلاله . وهو يرى أن تردد « هملت » لم يكن نتيجة لإفراطه فى التفكير « بل إن السبب المباشر كان حالة عقلية شاذة جداً تخضع لإملاء ظروف خاصة ، هى حالة مرضية سوداوية شديدة »[٢] . وهذه الحالة « متى تمكنت من المرء أظهرت تفكيراً مفرطاً فى الفعل المطلوب ، وهو أمارة من أماراتها[٣] » . وسوداوية « هملت » هى محور المأساة ، « وإغفال بحثها أو التقليل من أهميتها يعنى جعل قصة شكسبير غير

---

(١) *Jones* : op. cit. pp. 73-4.

(٢) بردلى : المرجع نفسه ، حـ١ ص ١٣٧ .

(٣) نفسه ، حـ ١ ص ١٣٨ .

مفهومة . . . على أن هذه الحالة المرضية لا تثير — إذا هى أثارت — إلا اهتماماً مأساويا قليلا ، لو لم تكن هى حال طبيعة تتميز بتلك العبقرية التكهنية »[١] .

ثم يأخذ « برادلى » فى تفسير موقف « هملت » على هذا الأساس فيقول : « إن تلك الأسئلة التى لا تنتهى (على قدر ما نستطيع تصويرها) من مثل : هل خدعنى الشبح ؟ وكيف أؤدى المهمة ؟ ومتى ؟ وأين ؟ وما هى عواقب محاولة تنفيذها ؟ هل هو النجاح أو موتى أو سوء فهم مطبق أو مجرد ضرر يحيق بالدولة ؟ وهل من الصواب أداؤها ؟ أو من النبل قتل رجل عاجز عن الدفاع عن نفسه ؟ وما الفائدة من وراء أدائها فى دنيا كهذه ؟ — كل هذه الأسئلة وأية أسئلة أخرى قد تكون دارت بخلد هملت فى تناوب يسئم ويمرض لم تكن من التفكير السليم الصائب عند رجل يواجه مهمة كهذه . بل هى تفكير سقيم قلما يستأهل أن يسمى تفكيراً ، بل هو نسيج لاشعورى لتعلات يبرر بها التوانى ، وتكهنات لا هدف من ورائها على فراش المرض ، وأعراض سوداء لا تؤدى إلا إلى مضاعفتها من وراء تعميق احتقار الذات »[٢] .

وإذا نحن سألنا « برادلى » هنا عن السبب فى اقتصار حالة التردد لدى « هملت » التى ترجع إلى سوداويته على موقفه من مسألة الثأر دون غيرها من الأمور التى واجهها فربما كان جوابه : إن شعور « هملت » الأخلاقى قد أهين عندما رأى أمه هكذا مغرقة فى شهوانيتها حتى لتتزوج من عمه ولم يمض على وفاة أبيه أكثر من شهر . وكأنه بذلك يعود بنا إلى أثر هذه الصدمة الأخلاقية ، وأنها هى التى جلبت إليه حالة السوداوية التى وجهت بدورها تفكيره . والواقع « أن الحادثة قد بعثت نشاطاً زائداً فى العمليات العقلية التى كانت قد « كُبتت » فى لاشعور هملت . لقد كان عقله مهيأ بصفة خاصة للكارثة نتيجة لعمليات عقلية سابقة ارتبطت بها تلك العمليات الناتجة مباشرة من الحادثة[٣] . وهذا معناه أن سوداوية « هملت » ليست هى الأصل فى أزمته .

---

(١) نفسه ، حـ ١ ص ١٦٠ .

(٢) نفسه ، حـ ١ ص ١٥٥ — ١٥٦ .

(٣) *Jones* : op. cit., p. 72.

على أن « برادلى » لا يكتفى بتفسير موقف « هملت » من مسألة الثأر على أساس من سوداويته ، بل يمتد به لتفسير علاقة « هملت » بأوفيليا . والظاهر فى هذه العلاقة أن « هملت » قد أحب « أوفيليا » فى البداية ، وأنه كتب إليها الرسائل الغرامية التى تعبر عن مشاعره نحوها . لكننا نجده — بعد ظهور الشبح له — يعاملها فى غلظة ، وينفى صراحة حبه لها . فهل كان حقا قد هجر هذا الحب ؟ إنه ليقتل أباها — وإن حدث ذلك عن خطأ — فلا يرثى له ، على الأقل من أجلها ، بل ينعته بكل نعوت الحقارة . وهو فى هذا الموقف نفسه لم يذكرها على الإطلاق ، ولعله لم يفكر فيها فى أى موقف آخر فيما بعد . حتى نفاجأ عند قبرها باعترافه الخطير بأنه أحبها أكثر من مائة ألف أخ شقيق . ثم نعود فى نهاية المسرحية فنجده يفارق الحياة دون أن يذكر تلك التى أحبها بكلمة ، وكأن سعادته فى الحياة لم تكن مرتبطة بها . وهذه المواقف المتعارضة تجعل علاقة « هملت » بأوفيليا مثاراً للتساؤل وفى حاجة إلى تفسير . أما « برادلى » فقد فسر ذلك من خلال القول بسوداوية « هملت » . ذلك أن « ظهور عارض سوداء كسوداء هملت يؤدى إلى شلل عاطفة الحب بل إلى انحرافها وتحولها »[١] . لكنه يعود فيقول : « ومع ذلك فإننى — مع شعورى بأن هذا صحيح إلى حد ما — أعترف بأنى غير مقتنع بأن هذا يفسر صمت هملت بشأن أوفيليا[٢] » .

والواقع أنه لو ظل « هملت » متيماً بأوفيليا لتحورت المأساة واتخذت اتجاهاً آخر . فمن يدرى ماذا كان هذا الحب — لو أنه دام وظل قويا — صانعاً بهملت وموقفه من مهمته ؟ ! ولعله من أجل ذلك — أى من أجل أن تظل هذه المأساة متفردة — أن شكسبير لم يشأ أن يعطى عنصر الحب هذا مزيداً من الاهتمام . حتى موتها جعله شيكسبير شيئاً مسليا أكثر منه مفجعاً . وقد أدرك برادلى نفسه — وهو ما شككه فى قيمة التفسير السابق — أن سير المأساة فى طريقها الطبيعى كان يحتم ألا تكون عاطفة « هملت » نحو « أوفيليا » عاطفة مشبوبة[٣] .

هذه المحاولات لتشخيص حالة « هملت » المرضية لا تفسر أزمته من جهة ،

---

(١) برادلى : نفس المرجع ، حـ١ ص ١٩٥ .
(٢) برادلى : نفسه ، حـ ١ ص ١٩٦ .
(٣) برادلى : نفسه ، حـ ١ ص ١٩٨ .

ثم إنها تفصل « هملت » عن المسرحية — أى عن المأساة والتأثير الدرامى لها — من جهة أخرى . وفى نقد هذا النوع من التفسير النفسى بعامة يقول « جونز » : « لو أن الشخص الأساسى فى المسرحية كان مجرد تصوير ل « حالة جنونية » لكان تأثير المسرحية من نوع آخر . فعندما يحدث مثل هذا ، كما هى الحال مع أوفيليا ، لا يسترعى انتباهنا مثل هذا الشخص ، لأنه لم يعد بمعنى من المعانى إنسانيا ، فى حين أن هملت يثير اهتمامنا وتعاطفنا إثارة مطردة حتى النهاية[1] » .

* * *

٣

والآن يجب أن نتعرف على طبيعة التفسير الذى يمكن أن يصلح لحل هذه المشكلة بعد ما رأينا من تفسيرات غير كافية . فالغريب أننا — رغم الغموض الذى يكتنف سر « هملت » — ما زلنا نحس بهملت قريباً على نحو أو آخر من نفوسنا . ويتساءل كولر Kohler قائلا : « من منا شاهد هملت ولم يشعر بالصراع الرهيب الذى تشتعل به روح البطل ؟ »[2]. ويعلق « جونز » عليه بقوله : « لا يمكن أن يكون هذا إلا راجعاً إلى أن صراع البطل يجد صدى فى صراع مماثل لما فى عقل المشاهد . وكلما كان هذا الصراع القائم فى عقله من قبل قويا كان أثر المسرحية أعظم »[3] .

هذا الشىء الغامض ، الذى لم يقله هملت أو شيكسبير نفسه ، والذى يحسه جميع الناس مع ذلك فى انبهام فيتأثرون بالمسرحية ، هو الذى يجب البحث عنه . وهو السبب الحقيقى الذى يكشف لنا توانى هملت فى أداء مهمته . لأن روعة هذه المسرحية لا يمكن أن تفسر من خلال ملاحظات جزئية يراها كل باحث على حدة بقدر ما أوتى من الذكاء والفطنة ، أو من خلال اهتمامه الخاص ، وإنما التفسير الحقيقى هو ذلك الذى يشرح لنا ذلك التأثير المأساوى العام الذى يهز قلب كل

---

(١) *Jones* : op. cit., p. 76.

(٢) *Jones* : op. cit., p. 57.

(٣) Loc. cit.

من شاهد المسرحية أو قرأها . ومن حسن الحظ أن ذلك السر قد صار من المستطاع — من خلال الدراسات النفسية التحليلية — الكشف عنه .

وسنحتال هنا لكى نضع المشكلة فى صورتها النفسية بأن نبدأ فننظر فى طبيعة الأعذار التى كان « هملت » يتذرع بها عن توانيه فى مهمته . فمن السهل أن نلاحظ أن هذه الأعذار كانت مختلفة . وهى ملاحظة ليست بلا شك خطيرة الشأن ، لكن أهميتها تتضح لنا إذا نحن تابعنا « هملت » فى انتحالها . عندئذ يتبين لنا أنها أعذار متغيرة ، لم تأت كلها دفعة واحدة ، وإنما جاءت متعاقبة ، وكأن كل عذر جديد يؤكد عدم صدق الأعذار السابقة . فهو قبل أن يظهر له الشبح يريد أن يتأكد من أن عمه هو القاتل . وبعد أن يتأكد أن عمه هو القاتل يأخذ فى انتحال أعذار أخرى ، كأن يتهم نفسه بالجبن . وعندما تتاح له فرصة الانتقام حين يصادف عمه وحده ويكون الظرف مهيأ للانقضاض عليه ينتحل عذراً آخر هو أن الظرف غير مناسب للقتلة التى يريدها لعمه ؛ فهو لا يريد — على حد رأيه — أن يمهد له طريق الجنة بقتله ، وإنما يريد أن يمتل فيه الجسد والروح معاً فى ظرف يسمح بذلك ، وأن يجعل مآله الجحيم . وكل هذا يدل على أن رغبة خفية فى نفس « هملت » كانت تشل إرادته حين يواجه هذا الموقف بصفة خاصة ، موقف الانتقام من عمه .

والواقع أن نقص المقدرة العملية لدى « هملت » لا يتضح إلا فى هذا الموقف بخاصة . وهذه الظاهرة تمثل حالة نفسية يسميها « جونز » التعطل النوعى للإرادة specific aboulia « فحينما لا يستطيع الإنسان حمل نفسه على عمل شىء تدعوه كل الاعتبارات الشعورية لضرورة عمله — والذى ربما كان هو نفسه راغباً عن وعى فى عمله أعظم الرغبة — يكون هناك دائماً سبب خفى لامتناع جزء منه عن القيام به . وهو نفسه لا يستطيع أن يملك هذا السبب ، ولو أنه حدث أن تنبه إليه لما تبين له إلا فى غموض وانبهام . وهذه هى حالة هملت على وجه الدقة . . . وهو يتشبث فى لهفة بكل عذر كيما يشغل نفسه بأى موضوع آخر غير أداء مهمته . حتى فى المشهد الأخير من الفصل الأخير نراه يقبل على تسلية نفسه بدور مثاقفة بالسيف لا علاقة لها بالأمر مع رجل لابد أنه كان يعرف أنه يريد أن يقتله ، وهى نتيجة

كان من الممكن أن تضع نهاية لكل أمل فى إنجاز مهمته[1] » .

وواضح حتى الآن أن هذا التحليل لا يعدو أن يكون كذلك مجرد وصف لحالة « هملت » أكثر منه تفسيراً لأزمته . فلنحاول إذن أن نتقدم خطوة أخرى ، ولنقرب هذه المرة شيئاً من طيبات مائدة « فرويد » .

فمن الحقائق النافعة التى يمدنا بها علم النفس التحليلى أن العمليات النفسية ليست نوعاً واحداً — ولو كانت كذلك لكانت مسرحية « هملت » عبثاً لا طائل وراءه ، ولما كان « هملت » شخصية مأساوية على الإطلاق ، بل لبدت لنا شخصيته مفككة ليس لها دور محدد ولا سلوك مرسوم . ولظل لغز « هملت » لهذا لغزاً أبديا يستعصى حله حقا ، لا لصعوبته فى هذه المرة ولكن لأنه لا أساس له ، ومن ثم لا حل له . ذلك أن كل أفكار « هملت » الشعورية التى طالعنا بها وكل سلوكه لا يعبر عن صدع مأساوى جدير بالاهتمام . لكن العمليات النفسية تنقسم فى العموم — على الأقل — إلى نوعين : ذلك النوع الشعورى الذى يعبر عنه الشخص عن تقديره للأشياء ، وهو النوع المكتسب من البيئة غالباً . وكل العمليات العقلية المعيارية ، كالأحكام الأخلاقية أو الدينية أو السياسية ، تنتمى إلى هذا النوع من العمليات التى تتم فى خفاء ، هناك فى اللاشعور ، وهى عمليات أصيلة فى النفس البشرية ، تتمثل فيها الرغبات المكبوتة التى لم يسمح بها العقل الواعى (أو البيئة الاجتماعية فى أصلها الأصيل) . ولما كانت هذه الرغبات لا تندثر بل تظل تعمل فى الخفاء فإنها تؤثر بطريقة خفية فى سلوك الإنسان وموقفه من المثل على اختلاف أنواعها ، تلك التى تقرها البيئة ويقرها العقل الواعى . والغالب أن الشخص نفسه لا يعرف — ولا يستطيع فى الواقع أن يعرف — ما يتم هناك فى لاشعوره من عمليات . ولما كان العقل الواعى لا يسمح بهذه العمليات فإنها لا تستطيع الظهور على السطح ، وهى لذلك تحتال للظهور على نحو يمكن أن يسمح به هذا العقل . عند ذلك تظهر على شكل قلق وخوف وحزن وفقدان ثقة وما أشبه من الحالات التى يستطيع الإنسان أن يشعر بها دون أن يعرف مصدرها الحقيقى وصورتها الأصلية .

وهكذا كان الشأن مع « هملت » . فهو فى الظاهر راض كل الرضا عن أخذه

(١) *Jons* : op. it, . 6.

بالثأر ، بل هو راغب فى ذلك ، لكن هناك عمليات نفسية أخرى كانت تعمل فى الخفاء فتشل هذه الإرادة وتعطل التنفيذ . وطبيعى ألا يشير « هملت » إلى ذلك الذى يدور فى طوايا نفسه ، لأنه ببساطة لا يعرفه ، ولعله كذلك لا يريد أن يعرفه . كل ما هنالك أن هذه العمليات الخفية تظهر مقنعة بأثواب لا يرفضها العقل الواعى ولا ينكرها المجتمع ، وهى تشتت ذهنه ، ونظرته السوداوية ، وفقدانه الثقة فى الناس وفى الحياة ، واهتزاز كل المعايير أمامه . وقد نتج عن هذه الحالات ألوان من السلوك هى التى فهمت على أنها تصور أزمة « هملت » ، ونوقشت مشكلته وفسرت تفسيرات عدة — كما رأينا — على هذا الأساس ، فى حين أن أزمته الحقيقية هى شىء وراء ذلك . ولعل هذا هو ما عناه « برادلى » حين قال إن أعذار « هملت » لم تكن إلا مبررات لاشعورية لرغبته فى النكوص عن مهمته التى هو مقتنع بها كل الاقتناع .

فما ذلك العامل المناوئ الرابض فى لاشعور « هملت » والمانع له من إنجاز مهمته ؟

لما كانت الرغبات المكبوتة هى الرغبات المحرمة ، ولما كانت الرغبة الجنسية من أبرز هذه الرغبات — تلك الحقيقة التى يقدم عليها علم النفس التحليلى كل دليل يوثق به — فإنه من المستطاع البحث عن هذه الرغبة الدفينة فى نفس « هملت » ، وتبين ما أحدثته فى نفسه من صراع .

ويرى « جونز » أن « هملت » هو الشخصية الأدبية التى تمثل ذلك النوع من الناس الذين ينوءون بعبء الشعور بالخيبة والبطلان وعدم الاقتناع بالإنسانية ، وما ذلك إلا لأنهم يعيشون فى لاشعورهم ألواناً من الصراع العنيف . هذا الصنف من الناس ، الذى يطلق عليه اسم العصابى النفسى psychoneurosis وفقاً للدراسات التى استلهمت « فرويد » — هو « حالة عقلية يهزم فيها الشخص أو يعاكسه — بطريقة غير مقبولة وغالباً ما تكون مؤلمة — ذلك الجزء اللاشعورى من عقله ، ذلك الجزء المدفون الذى كان ذات يوم عقل الطفل ، والذى ما يزال يعيش جنباً إلى جنب مع عقلية الشخص البالغ التى تطورت عنه والتى تكون قد حلت محله . إنه يدل على صراع عقلى داخلى . وهنا نجد السبب فى أننا لا نستطيع أن نناقش حالة عقل أى شخص يعانى من العصاب النفسى مناقشة ذكية ، سواء

أكان الموصوف شخصاً حيا أم متخيلا ، ما لم نربط بين الظواهر وما لابد أن يكون قد تدخل بالتأثير فى طفولته **وما زال يتدخل**[1] » .

لقد كان « هملت » يتمتع بحب أمه ، ولابد أنه كان كذلك منذ طفولته . وهو فى طفولته لابد أن يكون قد فكر فى الاستئثار بحب أمه وإبعاد أبيه ، ذلك الإبعاد الذى يتم عادة بالقتل أو الموت . لكنه عندما شب استطاع أن يتخلص من ذلك التعلق المرَضى بأمه من جهة ، كما أن التربية والثقافة عملتا عملهما فى إنزال الأبوة فى نظره منزلة التبجيل من جهة أخرى . ومن أجل هذا كبتت تلك الرغبة القديمة ، حتى إذا ما قتل الأب عادت تلك الرغبة إلى النشاط ، مستثارة بالحادث نفسه الذى نبهها . ومن ثم بدأت غيرته على حب أمه ، تلك الغيرة التى لم يستطع أن يمارسها فى حياة أبيه ، والتى هى من مخلفات عهد الطفولة . لكن أمه ما تلبث أن تتزوج عمه ، وهذا ما أزعجه ، بل ربما كان انزعاجه لهذا الحادث أكثر من انزعاجه لوفاة أبيه . والحقيقة أن « الرغبة التى (كبتت) أمداً طويلا فى أن يحتل مكان أبيه من حب أمه قد أثيرت فى نشاط لاشعورى برؤيته شخصاً آخر يغتصب هذا المكان على النحو الذى اشتاق هو ذات يوم أن يصنعه تماماً . وأكثر من هذا فإن هذا الشخص كان فرداً من نفس الأسرة ، ومن ثم فإن ذلك الاغتصاب الواقع يشبه إلى حد بعيد ذلك الاغتصاب الخيالى فى الزنا بالمحارم . هذه الرغبات القديمة تلح على عقله دون أن يكون متنبهاً إليها أدنى انتباه ، وتناضل مرة أخرى فى سبيل أن تظهر فى الشعور ، وكبتها يحتاج مرة أخرى إلى إنفاق مثل ذلك النشاط ، الأمر الذى هبط به إلى تلك الحالة العقلية المؤسفة التى صورها هو نفسه فى وضوح[2] » .

فإذا نحن لخصنا القضية فى عبارة واحدة محددة قلنا : إن هناك رغبات قديمة محرمة قد سبق أن كبتت منذ الطفولة فى لاشعور « هملت » ثم أتيحت لها فرصة العودة إلى النشاط ومحاولة الظهور نتيجة لحادث هو موت الأب ، لكن شخصاً عاقلا مهذباً مثل « هملت » كان لابد له من أن يقاومها ، الأمر الذى احتاج منه نشاطاً عقليا زائداً يستطيع به كبت تلك الرغبات مرة أخرى . هذا هو مدار الصراع ،

---

(١) *Jones* : op. cit., p. 70.

(٢) *Jones* : op. cit. pp. 93-4.

وهذا هو السبب فى توانى « هملت » عن العمل الحاسم وتردده .

وهنا يتحتم علينا أن نعود إلى المسرحية لنبرهن أولا على أن صراع « هملت » كان على هذا النحو الذى صورناه ، ولكى نحدد ثانياً أو فى الوقت نفسه نوع تلك الرغبات ، ثم نفسر المسرحية فى ضوء ذلك كله .

١ — ونبدأ بالوقوف مع « هملت » بعد أن نمى إليه خبر ظهور شبح أبيه فهو حين يخلو به المكان إثر ذلك نجده يقول لنفسه :

« روح أبى مدججة بالسلاح ! ليس فى الأمر خير .
وإنى لأتوجس من وقوع مهزلة . ما أبطأ الليل !
اسكنى أيتها الروح حتى يجىء . ولسوف تتكشف الشرور
لأعين الناس ، ولو كانت مخبأة فى باطن الأرض »[١] .

فهذه العبارة يمكن بطبيعة الحال أن تفهم فى الظاهر على أن «هملت» لا يجد لظهور شبح أبيه معنى ، وأن ظهوره لا يمكن أن يكون بشير خير . لكن الشبح على كل حال لا يظهر إلا لأن لديه شيئاً يريد الإفضاء به ، ولابد أن يكون ذلك سرًّا رهيباً . ربما كشف عن الشر الذى يختفى وراء المظاهر الخيرة . لكن تفسير النصوص — بخاصة النصوص الأدبية — يحتاج إلى مزيد من الإمعان . فالظاهر لنا كذلك أن وقع الخبر على نفس « هملت » لم يكن سارًّا ؛ فلم نره مبتهجاً مثلا بأن يلقى أباه — أو شبح أبيه — بعد أن مات ، وإنما نجده على العكس من ذلك يتوقع شرًّا ، ويتوجس من مهزلة . لكنه كان من غير شك متلهفاً للقاء الشبح (ما أبطأ الليل !) ، وليس فى ذلك تعارض مع عدم رضائه وتوجسه الشر ، بل هو أمر طبيعى . وأى دقائق أبطأ فى الحياة من تلك الدقائق التى تمر على السجين وهو ينقل من سجنه إلى حيث يعدم ؟ فما الذى جعل « هملت » يتوقع الشر ؟ وأى شرور تلك التى ستخرج من مكامنها حيث كانت دفينة لكى يراها الناس ؟ ولم يجب « هملت » بطبيعة الحال عن هذا السؤال. ولسنا ننتظر منه هنا إجابة ، وإنما يكفينا أن نسجل هذا الشعور الغامض إزاء « شر يخرج من مكمنه » . فليست المسألة مجرد حدس ، إذ الموقف لا يحتمله ، وإنما هو شعور له رصيد فى نفس « هملت » — إذا جاز لنا هذا التعبير .

(١) الأبيات ٢٥٣ — ٢٥٦ من المشهد الثانى فى الفصل الأول من النص الإنجليزى .

٢ — ثم نقف وقفة أخرى عند الشبح نفسه ، لا لنناقش القضية التقليدية فى أنه حقيقة أو مجرد وهم ، وإنما لنلاحظ أنه كان ينهى حديثه مع « هملت » دائماً — بعد أن يحثه على ضرورة الانتقام — بأن يطلب إلى « هملت » أن يذكره ولا ينساه . أكان « هملت » حقا ينسى هذه المهمة ، مما جعل الشبح يلفته إلى عدم النسيان ؟ لعله حاول أن ينساه ، وإلا لما تكررت هذه الدعوة من الشبح إليه . فما الذى يدعوه إذن إلى نسيانه والخطب أكبر من أن ينسى ؟ على أننا نجد « هملت » فى المسرحية كلها — حتى عندما تقرر نفيه إلى إنجلترا — لا يفكر إلا فى موضوع واحد هو هذا الموضوع . إنه قد ينسى حبيبته « أوفيليا » أو يتناساها ، ولكن لأن أفكاره المزدحمة كلها كانت ترتبط بموضوع الانتقام . أهو تناقض إذن : أن يفكر « هملت » فى الموضوع ولا يفكر فيه فى الوقت نفسه ؟

أغلب الظن أن « شيكسبير » لم يتناقض هنا فى توجيه شخصية بطله . لقد كان « هملت » حقا يفكر دائماً فيما يجب عليه أن يصنع ، لكنه فى لاشعوره كان يود العزوف عن هذا التفكير . إنه فى لاشعوره لا يرغب فى أن ينتقم من شخص آخر بجريمة هو نفسه — بمعنى من المعانى — مرتكبها . والشبح وحده هو الذى يستطيع أن يسبر أغواره ويعرف فيها هذه الرغبة . وهو من أجل ذلك ينقل الواقعة إلى مستوى شعوره بتذكيره بها دائماً حتى يخطو الخطوة الحاسمة . إن لهفة « هملت » فى البداية على معرفة حقيقة القاتل من الشبح لم تكن إلا تعبيراً عن رغبته فى تخليص نفسه من شعور الذنب القديم بإلقاء الجريمة على شخص آخر . لكن معرفته بهذا الشخص لم تقض على الحقيقة الأولى وهى رغبته الخفية فى قتل أبيه . فإذا كانت هى رغبته الكامنة فلماذا ينتقم من عمه ؟ أولى به إذن أن ينسى مسألة الانتقام هذه أو يحاول نسيانها ، ومن هنا كان على الشبح أن يذكره بها .

٣ — وحين أخبر الشبح « هملت » أن العم هو الذى صب السم فى أذنه وأنه لم يلدغ بثعبان نجد « هملت » يعلق على هذا بقوله : « يا لروحى المتنبئة ! يا لعمى! »[1] وكأن وقع الخبر على نفسه ليس جديداً كل الجدة ؛ فقد تنبأت به روحه . ولا يمكننا أن نفهم معنى هذا التنبؤ ولا كيف وصل إليه « هملت » إلا بأن نشير إلى حقيقة

---

(١) البيت الأربعون من المشهد الخامس فى الفصل الأول من النص الإنجليزى .

مهمة يسعفنا بها التحليل النفسى ، وهى أن الجريمتين اللتين وقعتا (قتل الملك والزواج من الملكة)جريمتان متلازمتان وليستا منفصلتين . ذلك أن العقدة الأوديبية تشملهما معاً فى نفس الطفل . فالطفل لا يرغب فى قتل أبيه إلا ليستأثر بأمه . وهو بذلك يرتكب جريمتين : جريمة قتل الأب parricide وجريمة الزنا بالمحارم incest . ولما كانت هذه الرغبة القديمة قد كبتت بشقيها فقد نسيها « هملت » . وهو الآن يطلعه الشبح على أن عمه هو القاتل ، لكنه كان يستطيع أن يتنبأ بذلك عندما رأى عمه (وهو فرد قريب من الأسرة) يتزوج من أمه على إثر موت أبيه — مما أكد فى نفس « هملت » ذنب الزنا بالمحارم . عند ذاك كان الاستنتاج النفسى الذى لم يكن « هملت » بصفة خاصة يجد مشقة فى الوصول إليه هو أن العم لابد أن يكون هو القاتل . وبهذا لم يتأكد « هملت » أن العم هو القاتل وإنما تأكد أن الجريمة قد وقعت بشقيها ،تلك الجريمة التى ذكرته بجريمته القديمة . ولذلك نجده بعد قليل يطلب من الحارسين أن يذهبا إلى أعمالهما ورغائبهما ، « فكل إنسان له عمل ورغبة[1] » ، أما هو « فذاهب إلى الصلاة »[2] . وتفريقه بين العمل والرغبة هنا له دلالته ، إذا تذكرنا ما كلفه به الشبح من عمل ، وما كان يعتمل فى نفسه هو من رغبة . ثم هو بعد هذا ذاهب للصلاة ، وليس للانتقام . إنه بدلا من أن يحدد عمله ورغبته كما حددهما بالنسبة لرفيقيه ، نجده يفكر فى الذهاب للصلاة . إنه قد أحس بالرغبة فى التكفير عن جريمته ، دفعه إلى ذلك شعور الذنب .

٤ — وفى المشهد الأول من الفصل الثالث نجد « هملت » يسائل نفسه عن توانيه فى الانتقام من عمه ، حتى يقول :

« . . . أأنا جبان ؟

منذا الذى يدعونى وغداً ،

ينتف لحيتى ويذروها فى وجهى ،

يلذع أنفى ، ويرد الكذبة فى حلقى

إلى أبعد أغوار صدرى ؟ منذا الذى

---

(١) البيت ١٣٠ من المشهد الخامس فى الفصل الأول .

(٢) راجع البيت ١٣٢ من المشهد الخامس فى الفصل الأول .

يصنع بى هذا ؟ »[١] .

وهى عبارة لا تحتمل كثيراً من التأويل ؛ إذ الواضح أن « هملت » هنا يعرف تماماً أن أعذاره التى ينتحلها لتوانيه عن مهمته أعذار كاذبة . وهى حقيقة أكدها كثير من المفسرين ، لكن ما يلفتنا فى العبارة — بالإضافة إلى هذه الحقيقة — هو ذلك الشخص الآخر الذى يتحدث إليه « هملت » . إن « هملت » فى هذا الموقف كان يتحدث إلى نفسه ؛ فالشخص الآخر الذى يهزأ به هنا ويكشف كذبه وانتحاله الأعذار هو نفسه ذاتها . وبعبارة أخرى إن ما يجرى فى لاشعوره من رغبات مضادة للعمل (الانتقام) هو ما يتجسم له فى هيئة ذات تكشف كذب أعذاره . بل أكثر من هذا إن هذه الذات تعامله فى قسوة — تنتف لحيته وتذروها فى وجهه ، وتلذع أنفه إلخ — مما يؤكد إلحاحها الشديد عليه .

٥ — ثم نقف أخيراً عند حادثة على جانب كبير من الأهمية ، هى إقدام « هملت » على مبارزة « لايرتس » . لقد كان « هملت » يعرف الخطر المحدق به فى هذه المبارزة ، فهل دفعه إليها مجرد الإثارة التى أثير بها من أن « لايرتس » قد اكتسب شهرة فى اللعب بالسيف تميزه على « هملت » ، وأن إقدامه على مبارزته لم يكن إلا محاولة لانتهاز فرصة متاحة يثبت فيها تفوقه عليه ؟ . لقد كان الملك يعرف أن شهرة « لايرتس » هذه وكثرة حديث الناس عنها هى كالغصة فى حلق « هملت » ، وهو من أجل ذلك فكر فى أن يدبر خطته على أساس استغلال هذه الغصة فى دفع « هملت » دفعاً إلى المبارزة . هذا صحيح ، ولكنه لا يصح إلا من وجهة نظر الملك ؛ فهو لا يصدق بالنسبة لهملت . فهملت لم يقدم على المبارزة دون أن يوليها شيئاً من تفكيره المعتاد ، لكنه كان يبدو وكأنه « مدفوع » إليها دفعاً حتى إنه لم يستمع لنصائح صديقه هوراشيو . وليس من تفسير لذلك إلا أن « هملت » كان يرغب لاشعوريا فى الموت . فهو « فى الفصل الخامس يبدى نوعاً من نكران الذات الكسيف غير المكترث كما لو كان قد يئس سرًّا من إرغام نفسه على التنفيذ ، وبات مستعدًّا للتخلى عن واجبه إلى قوة أخرى غير قوته . وهذا هو فى الحقيقة التغير الأساسى الذى يبدو عليه بعد عودته من الدانمرك ، والذى كان قد بدأ يسفر عن نفسه قبل سفره منها »[٢] . ولذلك ، ورغم معرفته بالخطر المحدق به فى تلك

(١) الأبيات ٥٦٤ — ٥٦٨ من المشهد الأول فى الفصل الثالث .

(٢) برادلى : نفس المرجع ، حـ ١ ص ١٨٠ .

المبارزة ، لم يشأ أن يستسلم لأى فكرة مثبطة ، أو يستمع لأى نصيحة ، بل أقدم على المبارزة فى غير مبالاة ، والتقط أول سيف ، وكان كل ما سأله — مما يدل كذلك على عدم اكتراثه — هو ما إذا كان سيفه وسيف غريمه من طول واحد .

والحقيقة أنه كان قد فاته حتى ذلك الوقت أن يقوم بواجبه المقدس ، وأن يثأر لأبيه ، كما أنه كان قد استسلم إلى فكرة القضاء والقدر ، وأنه ليس الشخص الذى من حقه أن ينزل العقاب بعمه . وكان ركونه إلى فكرة القضاء والقدر نفسها مبرراً كذلك من مبرراته التى يتذرع بها فى توانيه عن مهمته ، ومحاولة منه لإلقاء العب المنوط به على غيره . فهو فى الحقيقة لم يكن بروتستنطيا فى هذه الفترة ، ولم تكن الفكرة الدينية بالنسبة له إلا وسيلة من وسائل الهروب والبعد عن المشكلة . ولابد أنه كان يدرك ذلك ، كما كان يدرك كذبه فى سائر تعلاته . لقد جرب كل حيلة للتخلص من العبء الملقى عليه ، لكن شعوره الباطن كان ينبهه دائماً إلى أن هذه الحيل زائفة ، وأنه فى قرارة نفسه لا يرغب فى الثأر . لقد كافح من أجل أن يكبت ذلك الصوت الذى يجأر فى خفوت هناك فى لاشعوره ، وتعذب فى سبيل ذلك ما تعذب ، لكنه فشل فى أن يخمده . ولم يبق أمامه إلا أن يواجه نفسه ، ويقر بالحقيقة ، وعى أنه هو نفسه المجرم الأول . فإذا كان لابد من الثأر من المجرم فليثأر إذن من نفسه . ومن ثم فقد كان « هملت » على استعداد للموت حين جازف بالدخول فى تلك المبارزة الخطرة ، بل لعله وجد فيها لذلك الفرصة الوحيدة التى يستطيع فيها أن يواجه نفسه صراحة ، وأن يضع نهاية أبدية لذلك الصراع الذى تعذب به أيما عذاب . إن شعور الذنب المحتدم فى نفسه كان يلح عليه فى التفكير ؛ ولم يكن التفكير المناسب الذى ألح عليه الشبح إلا الثأر بالقتل ، أى الموت للمذنب . وها هو ذا « هملت » يلقى بنفسه بين براثن الموت دون حرص أو مبالاة .

هذه المواقف المختلفة تؤكد لنا إذن صحة وضع مشكلة « هملت » على النحو الذى شرحناه . ويبقى علينا الآن أن نلتمس — فى ضوء ما قدمناه من حقائق التحليل النفسى — تفسيراً للمشكلات الجزئية التى تبرز من خلال علاقة « هملت » بالشخصيات الرئيسية فى المسرحية .

١ — والعلاقة بين « هملت » وأمه ربما كانت أهم ما يستوجب الوقوف عنده .

فالظاهر أمامنا فى المسرحية أنه ناقم عليها . وأنه كان دائماً فظا معها ، وحين كان يصطنع الأدب معها كان يمزجه بالسخرية اللاذعة التى تجعله أقسى من النقمة والغلظة . فهل كان « هملت » حقا يكره أمه ؟ الواضح أيضاً أنه انساق إلى هذه الكراهية انسياقاً . وهى حين استدعته إليها لتعرف ما ألم به يثير منظره فى نفسها الجزع والخوف ، وكأنها توسمت فيه رغبة ستلها . وهى من أجل ذلك صرخت تطلب النجدة . فهل كان من الممكن حقا أن يقتل « هملت » أمه ؟ وهل كان يصنع ذلك — إن هو صنعه — نتيجة لكراهيته الشديدة لها ؟

لقد أحبت الملكة ولدها حبا شديداً نعم به منذ الطفولة ، لكنه استطاع — كما يصنع الشخص السوى دائماً — أن يتخلص من التعلق المفرط بها ، ذلك التعلق الأوديبى ، عندما شب واكتسب من البيئة والثقافة مناعة ضد هذا الحب المريض . وهو فى هذه الآونة لم يكن بطبيعة الحال يكرهها ، فهذا ليس ضروريا . حتى إذا ما اختفى أبوه من المجال ، وعادت الرغبة القديمة — ذلك الحب المريض — إلى الظهور مستثارة بالحادث ، وجد نفسه مرة أخرى يوشك أن يقع فى ذلك الحب المحرم مرة أخرى ، بل لعله كذلك كان قد بدأ يرغب فيه ، فصار يحس أن أمه قد صارت أخيراً له . لكن شخصاً آخر — هو العم — ينتزعها منه ، فتنشب فى نفسه الغيرة . وإنه ليجتهد فى إغاظة أمه وإظهار عدم اهتمامه بها مدفوعاً بهذه الغيرة . وليس أدل على ذلك مما حدث فى أثناء مشاهدة الجميع للتمثيلية ؛ فقد دعته أمه إلى الجلوس بجانبها فاعتذر وقال إنه يفضل مكاناً آخر . وكان هذا المكان بين قدمى « أوفيليا » . وكأنه بذلك يريد أن يقول لها إنها إن تكن قد اتخذت حبيباً آخر غيره لقد اتخذ هو كذلك حبيبة أخرى .

هذه الغيرة لا يمكن أن تدل على الكراهية . وهى وإن لم تكن دائماً تدل على الحب فإنها بلا شك تدل دائماً على الرغبة فى الامتلاك . وإذن فقد كان « هملت » يرغب — على أقل تقدير — فى امتلاك أمه . لكن هذا الامتلاك يعنى فى الوقت نفسه الفسق بالمحارم ، الأمر الذى يحرمه العرف والقانون . وهو الآن قد انساق إليه بعد وفاة أبيه . إنه لا شعوريا يرغب فيه ، ولكنه فى الوقت نفسه يريد أن يكبته . إنه يرغب على نحو خفى فى ارتكاب هذه الجريمة ، لكنه فى الوقت نفسه يريد

أن يخمد هذه الرغبة . وقد ساعد هذه الرغبة على النشاط — إلى جانب موت أبيه — حب أمه له ؛ فهى كانت شديدة العناية به عطوفة عليه . أليس ابنها ؟ وهنا تولدت كراهيته لها لكى تقف فى وجه تلك الرغبة العارمة المختفية فى أغوار نفسه . كراهية ولّدها ذلك الحب . وليس غريباً أن يولد الحب الكراهية ، بل إنه فى بعض الأحيان يدفع إلى القتل . وقتل الأبناء أمهاتهم كثيراً ما يكون هذا النوع من الحب هو الدافع إليه ، وهو ما يطلق عليه فى التحليل النفسى اسم عقدة أورست Orestes complex [١].

ولقد كانت الملكة امرأة شهوانية ، الأمر الذى جعل تورط « هملت » فى الوقوع فى أسرها ممكناً . فهذه الصفة فيها لا تجعلها امرأة جذابة فحسب ، « بل شركاً للخطيئة والتدمير واللعنة الأبدية[٢] . . . وقد حرك سلوكها فى نفسه أشياء لم يكن يستطيع احتمالها . . . ولو أنها تقدمت خطوة أخرى أبعد ، واقترفت جريمة الزنا بالمحارم ذاتها لحطمت السور المنيع الذى كان يحمى الطفل فى كفاحه ضد رغباته »[٣] . والآن يجد « هملت » ذلك السور يتداعى تحت طرقات رغبته القديمة الجديدة ، من جهة ، وأمام شهوانية أمه من جهة أخرى (ولا ننسى أن دعوة الأم لابنها تمت فى حجرة نومها !) . فإذا قسا « هملت » مع أمه بعد ذلك لم يكن عجيباً . إنها القسوة التى يفرضها تمسكه بالسور المنيع لكيلا تزل قدمه إلى الخطيئة . وهى قسوة تذكرنا بنيرون الذى يقال إنه فسق مع أمه ثم قتلها . ولقد كان من الممكن أن يقتل « هملت » أمه لنفس السبب ، ولعلها لذلك أوجست منه خيفةً وصاحت تطلب النجدة ، لكنه استطاع أن يشكم فى نفسه تلك الدوافع الفتاكة . « إنه ليس كنيرون حقا فى التنفيذ ، ولكن كان قلبه قلب نيرون »[٤] .

والنتيجة المهمة التى يمكن أن نرتبها على حقيقة هذه العلاقة بين « هملت » وأمه هى أن حنقه عليها وغلظته فى معاملتها ونفوره منها ، كل ذلك لم يكن موجهاً فى الحقيقة — كما يلوح للوهلة الأولى — ضد جريمتها مع عمه بل مع « هملت » نفسه .

---

(١) انظر : *Jones* : op. cit. p. 110.

(٢) *Jones* : op. cit., p. 106.

(٣) Ibid., p. 107.

(٤) Ibid., p. 113.

٢ ــ ثم ننتقل إلى العم ، وهو شخصية فيها كثير من الكياسة . وكانت هذه الكياسة أوضح ما تكون فى معاملته لهملت نفسه . حتى تدبيره لقتل هملت ــ سواء فى إنجلترا أو فى واقعة المبارزة ــ كان ينطوى على كياسة وحنكة . ولقد استطاع بهذه الكياسة أن يهزم حركة التمرد التى قادها « لايرتس » ضده وأن يكسبه إلى جانبه . وكأن شيكسبير لم يشأ أن يجعله فى العموم شخصاً بغيضاً . ذلك أنه لم يكن ــ على الأقل من منظور « هملت » نفسه ــ شخصاً بغيضاً . وقد رأينا منذ قليل أن حملة « هملت » على أمه لم تكن موجهة ضد عمه لأنه تزوج منها . وهو كلما ذكر حادثة الزواج هذه صب اللعنات على أمه لا على عمه . على أننا ينبغى أن نقر كذلك أنه فى مواقف أخرى كان يراه رجلا حقيراً . وأكثر من هذا فقد كان يصطنع معه فى الحديث أسلوباً جافا . فما حقيقة مشاعر « هملت » إذن إزاء عمه ؟

الواقع أن العم لابد أن يكون محبوباً ومكروهاً من « هملت » فى آن واحد . ولو أنه كان يحبه فحسب ، أو يكرهه فحسب ، لتغير الموقف ، وربما اختفت المأساة بمعناها الحقيقى تماماً . فلو أنه كان يحبه فحسب لرفض نهائيا ودفعة واحدة فكرة الثأر منه ، وعند ذاك كانت المسرحيةتكون شيئاً آخر سوى المأساة. ولو أنه كان يكرهه فحسب لما أحجم لحظة عن قتله . وعند ذاك كان هذا القتل يتم فوراً بعد ظهور الشبح فى المرة الأولى حيث أفضى إلى « هملت » بالسر . (وينبغى أن نذكر هنا أن نظرية « شباك التذاكر » التى سبق عرضها ضمن التفسيرات المرفوضة لهذه المسرحية ، والتى يجرى فيها التصور على أساس أن القتل كان من الممكن أن يتم قبل حدوثه ، وأن شيكسبير إنما أجله إلى آخر المسرحية حتى يجعلها من الطول على نحو يقبله الجمهور ــ هذه النظرية تفترض عندئذ ــ ضمناً ــ أن « هملت » لم يكن يضمر لعمه إلا الكراهية ، وأنه كان قاتله لا محالة) . وفى هذه الحالة لا تكون هناك أيضاً مأساة إلا بالمعنى القديم الذى يجعل الحادث المفجع ــ لا المعاناة ــ جوهر المأساة . لكن المأساة تتمثل هنا أحد ما تكون ، لأن بطلها كان يعانى صراعاً عميقاً وممتداً . فهو فى الحقيقة يحب عمه ويكرهه فى آن واحد . وهذا هو مدار الصراع .

كيف يمكن تفسير هذا التناقض ؟ ــ هذا بطبيعة الحال إذا صح أن الحب والكراهية من معدنين مختلفين . لكن هذه ليست قضيتنا هنا على كل حال .

فأما أنه كان يحبه فأمر لا نستطيع أن نشك فيه . لكن لماذا كان « هملت » يحب عمه ومتى ؟ ولنعد لنتذكر هنا الحقيقة النفسية التى سبق شرحها . فرغبة الطفل الأوديبية القديمة هى قتل أبيه والحصول على أمه . لكن هذه الرغبة كانت حقا قد كبتت فى نفس « هملت » منذ أمد بعيد ، وهى مع ذلك لم تندثر . والآن ها هو ذا العم (ولنلحظ هنا كذلك العلاقة الأسرية القريبة بين « هملت » وبينه) يقتل الأب ، فيحقق بذلك شطراً من الرغبة الأوديبية التى تعود فتنشط فى نفس « هملت » ، مستثارة بالحادث نفسه . وهنا لابد أن يشعر « هملت » بالرضاء ، لأن رغبة خفية فى نفسه قد تحققت . ويبلغ هذا الرضاء أقصاه عندما يتقمص « هملت » شخصية عمه . ثم يعود هذا الرضاء فينعكس على العم ، بخاصة حين يتقمص « هملت » شخصيته .

هذا الرضاء لم يكن من الممكن أن يكشف عنه « هملت » فى الوقت نفسه صراحة . ولم يكن من المعقول أن يظهر لعمه الحب ، أو أن يكون على الأقل رقيقاً معه فى الخطاب . ولو أظهره « هملت » لأخذ « شيكسبير » نفسه بهذا الخطأ الفنى ، فقد كانت روعة هذا العمل الفنى فى أن أحد طرفى الصراع ظل دائماً خفيا بالنسبة للجمهور ولشخصيات المسرحية أنفسهم . وسيتضح لنا عندما نتحدث عن أسباب كراهية « هملت » لعمه لماذا لم يكن من المستطاع إظهار حبه نحوه كإظهار بغضه . لكننا مع ذلك نعول دائماً فى كشف هذه الحركات النفسية الخفية على ما يمكن أن نسميه فلتات اللسان ، وأعنى تلك الكلمات التى يقولها الشخص عفواً ضمن حديثه دون أن يقصد بها غرضاً معيناً فى الظاهر وهى فى الوقت نفسه تكون مليئة بالدلالة من الوجهة النفسية .

ففى المشهد الرابع من الفصل الثالث ، بعد أن تبين لهملت أنه قتل « پولونيوس » الذى كان مختفياً وراء الستار ، نجده يقول موجهاً الخطاب للقتيل : « لقد حسبتك من هو أفضل منك »[١] ، وهو يعنى هنا عمه الملك بطبيعة الحال . وهو نفسه حين سمع صراخه يتساءل قائلا : « أهو الملك ؟ »[٢] ومن الخطأ فهم العبارة الأخيرة

(١) البيت ٣٢ من المشهد الرابع فى الفصل الثالث .

(٢) من البيت ٢٦ من المشهد الرابع فى الفصل الثالث .

على أنه كان يقصد قتل الملك ، وإنما الأصح أنها كانت عبارة إيلام لأمه مبعثها نعرفه الآن . فأما العبارة الأولى — وهى التى تهمنا هنا بصفة خاصة — فقد وصف فيها عمه — دون أى ضرورة للمقارنة بينه وبين « پولونيوس » القتيل — بأنه أفضل من پولونيوس . وهنا يحق لنا أن نتساءل ؛ لماذا يعد « هملت » عمه أفضل من « پولونيوس »؟ . إن كل ما صنعه « پولونيوس » هو أنه دس أنفه وتجسس عليه ، وقد يكون كذلك حذر ابنته « أوفيليا » منه ، ولا نعرف أنه صنع معه أكثر من هذا ، فى حين أن عمه قتل أباه . أيكون العم لذلك أفضل عندما توزن الجرائم ؟ أما كان الطبيعى أن يقول « هملت » بدلا من ذلك : لقد حسبتك من هو أسوأ وأحط منك ؟ لكن يظهر أن الكلمات وإن كانت دائماً تصدر عن العقل إلا أنها أحياناً تشى بما هو خاف فى النفس . لقد كان « هملت » يضمر فى مكان من نفسه حبا لعمه ، وقد وشت بذلك كلمة « أفضل » .

لكنه كان كذلك يكرهه . فلماذا إذن كان يكرهه ؟ وأرجو ألا يظن القارئ بى الرغبة فى الإلغاز عندما أقول إنه كان يكرهه لنفس السبب الذى أحبه من أجله . فهو فى الواقع قد اغتصب أمه منه ، فاستولى على الحب الذى كان هملت يطمع فيه . لكن ربما كان السبب الأبعد لهذه الكراهية هو أن العم — بقتله للأب وزواجه من الأم — قد ذكر « هملت » بشعور الذنب القديم الذى كان قد نسى منذ أن تخلص « هملت » من عقدته الأوديبية . كان « هملت » الطفل يستشعر الذنب حين يفكر فى رغبته الخفية فى التخلص من أبيه والاستيلاء على حب أمه . فلما شب وكبت هذه الرغبة خمد إلحاح هذا الشعور بالذنب . والآن ها هو ذا عمه (ولنتذكر مرة أخرى أنه أقرب أفراد الأسرة من الرجال دماله) يحقق تلك الرغبة فيثير معها فى نفسه من جديد ذلك الشعور . وشعور الذنب لا يهدئه إلا العقاب ينزل بالشخص أو ينزله هو بنفسه . لكن « هملت » يدرك أنه ليس هو القاتل بل عمه وإن كان متقمصاً شخصيته . إذن فليعاقب « هملت » فى نفسه عمه هذا ، وليقتص منه . ومن هنا كانت كراهية « هملت » لعمه ، وتفكيره فى الثأر منه . والحقيقة أنه حين يقتله لا يثأر لمقتل أبيه منه ، وإنما هو يثأر من نفسه فيه .

ومن أجل ذلك لم يستطع « هملت » فى أى وقت من الأوقات أن يقتل عمه ،

لأنه كان — رغم كرهه له — يحبه . وقد ظل هذا هو الحال حتى كان المشهد الأخير الذى تموت فيه الأم (والأم هى من ناحية من النواحى سبب حب « هملت » لعمه كما بينا فى التحليل) ، فعند ذاك يشعر « أنه فقدها إلى الأبد ، فيتخلص ضميره بذلك من الدافع الذى كان يعوقه لاشعوريا عن الجريمة »[1] ، أى تنفيذ العقاب فى المجرم عمه ، فيجرّعه السم الذى مات به أبوه .

٣ — ومن السهل علينا الآن أن نفسر علاقة « هملت » بأوفيليا ؛ فالظاهر أمامنا أن هناك تناقضاً فى موقفه منها . إنه مرة يظهر محبا لها متيماً بها ، يكتب إليها الرسائل الغرامية الرقيقة ، ومرة أخرى منصرفاً عنها كارهاً لحبها ، بل قاسياً فظا معها . فأما حبه لها فقد كان مناسباً لتطوره الطبيعى من الناحيتين الاجتماعية والفكرية ، لكن شعوره نحو أمه قد عاد فانعكس على « أوفيليا » . أليس من المحتمل أن تكون هى كذلك مثل أمه ؟ ومنذا الذى يستطيع أن يتنبأ بشىء ؟ وقد يقال وما دخل أمه فى هذا ، خصوصاً إذا تذكرنا أن « أوفيليا » لم يكن فيها أى شبه من أمه ؟ . بل أكثر من هذا نستطيع أن نقرر أنها كانت على نقيض أمه . فإذا كانت أمه امرأة شهوانية لقد كانت « أوفيليا » فتاة بريئة طاهرة . لكن هناك حقيقة نفسية لابد أن نأخذها فى الاعتبار . فصورة الأم أمام الطفل تحمل دائماً وجهين متعاكسين ، وجه العذراء الذى يستبعد فكرة الاتصال الجنسى ، ووجه الكائن الحسى سهل المنال لكل فرد . وقد كان على « هملت » فى طفولته أن يكبت رغبته فى أمه . وفى مثل هذه الحالة التى يكون فيها الكبت شديداً تنشأ الكراهية بالنسبة لكلا النوعين من النساء . فأما بالنسبة للمرأة الطاهرة فتكون الكراهية نتيجة للاستياء من صدها ، وأما بالنسبة للمرأة الشهوانية فتكون الكراهية نتيجة للإغراء الذى تتقدم به من أجل اقتراف الذنب[2] . وكلما كان كبت المشاعر الجنسية أشد كانت هذه الكراهية أعنف . وأمام امرأة شهوانية كالملكة لابد أن تكون درجة كبت المشاعر الجنسية لدى الطفل « هملت » عالية . وهو من أجل ذلك كان حريا أن يكره النوعين من النساء على السواء . لكن أزمة الطفولة كانت قد انتهت ، واستطاع « هملت » أن يصطنع مبادئ

---

(١) *Jones* : op. cit., . 100.

(٢) انظر : *Jones* : pp. 97-98.

المجتمع ومثله ، وأن ينشئ علاقة غرام مع « أوفيليا » . ثم يقتل أبوه ، فتتكشف له شهوانية أمه صارخة من جديد صراخاً أعنف وأشد منه حين كان طفلا ، وهو الآن يبذل جهداً جباراً فى كبته مرة أخرى . وبسبب هذا الكبت يعود الموقف من جديد ، موقف كراهية المرأة بنوعيها ، ممثلة فى أمه وفى « أوفيليا » ، فيصد عن « أوفيليا » — كما يصد عن أمه — وينكر حبه لها . لقد كان مضطراً لأن يقتل حبه لها الذى كان قد بدأ .

حتى إذا كنا أمام مقبرة « أوفيليا » واستمعنا إلى عبارة « هملت » التى أعلن فيها أنه أحب « أوفيليا » أكثر من ألف أخ شقيق راعتنا هذه المبالغة وأثارت عجبنا . والواقع أنه بذلك إنما كان يلوم نفسه على أنه قتل حبها فى نفسه ، وأنه بهذه المبالغة إنما « يمثل دور المحب الذى كان يود لو أنه كانه »[١] . ولعله من أجل ذلك أنه لم يذكرها وهو يفارق الحياة ، لأنه فى الحقيقة كان قد أخرجها بيده من حياته .

* * *

هذه هى الشخصيات الأساسية فى المسرحية ، منظوراً إليها من خلال « هملت » ومنظوراً إليه من خلالها . ولقد تعذب بهم كما عذبهم . تعذب بهم لأنهم مثار صراعه النفسى ومعاناته وألمه ، وعذبهم بسره الغامض الذى لم يطلع عليه أحداً . لقد كان ذا ضمير ، ولقد وقف ضميره فى سبيله فلم يمكنه من أن يواجه نفسه فى صراحة ، وتركه يتألم حتى آخر لحظة من حياته . ولم يستكشف « هملت » نفسه إلا بهذا الضياع . ومع أنه مات فى اللحظة التى كان يمكن فيها أن يبدأ الحياة إلا أننا أمام موته لا نشعر بأى حزن ، وكأن تلك القوى الخبيثة المصطرعة فى نفوسنا ، والتى نجبن دائماً عن مواجهتها ، قد هدأت واستقرت . ومن هنا كان « هملت » الإنسان ، وكان تعاطف الإنسانية قاطبة معه .

---

(١) Ibid., p. 96 ، وهو رأى دوفر ولسن Dover Wilson

الفصل الثانى

الوجه والقناع

عرف الناس قديماً قصة « فاوست » ومغامرته الكبيرة فى سبيل الوصول إلى الحقيقة ، حقيقة نفسه ، وحقيقة الكون من حوله ، ومركزه من هذا الكون بكل قواه الظاهرة والخفية . ولكيما يصل « فاوست » إلى هذه الحقائق كان عليه أن يدخل فى صراع واضح مع هذه القوى . والإنسان لا يدخل فى مثل هذا الصراع إلا بعد أن يتخلص من كل فكرة سابقة ، بخاصة فكرة القدر ، وإلا بعد أن توضع المقدسات فى نظره موضع الشك والامتحان[1] . وقد أتاح « فاوست » لنفسه هذه الفرصة عندما تنكر لفكرة الإيمان واستبدل بها مبدأ التجربة . كان عليه أن يجرب كل شىء ، وألا يدع أى فكرة سابقة تحول دون طموحه الإنسانى الذى لا يحد . غير أن « فاوست » يدرك فى عالمه الجديد أنه قد أخذ كل شىء ووصل إلى أقصى ما يمكن الطموح البشرى أن يطمع فيه ، ولكنه مقابل ذلك كان قد فقد نفسه . وعند ذاك تولد الصراع الذى صار « فاوست » نهباً له . إن كل ما تهبه الحياة من متع وملذات ، وكل ما تتيح له من قدرة فائقة أو خارقة فى بعض الأحيان ، لا يساوى أن يفقد الإنسان نفسه . لكن الحسم فى هذه القضية ليس من اليسير ، بخاصة إذا كان الإنسان يعيش التجربة ، ويدرك مدى ما تقدمه الحياة له من متع ، ويحس بما له من قدرات فائقة يحقق بها من رغباته كل ما يخطر له على بال . فالانهماك فى مثل هذه الصورة من الحياة لا يتيح للإنسان إلا فرصاً نادرة للعودة إلى نفسه والبحث عنها وسط هذا الخضم الزاخر بمباهج الحياة . لكن هذه الفرص — على ندرتها — تقف فى الميزان على قدم المساواة مع ما يعيشه الإنسان من تجارب واقعية ؛ فهى حيناً تعاو عليها وحيناً تتوارى أمامها ، فتتبادل معها المكان فى نفس الإنسان كما تتبادل الموجات المتلاحقة مكانها فى البحر الثائر .

---

(١) انظر : جورج ألبير آستر : مسرح توفيق الحكيم الفلسفى ، مجلة الآداب البيروتية ، عدد يوليو سنة ١٩٥٧ ص ٣٤ .

ولما كان الصراع الدرامى فى أول صوره وأبعدها ينحل دائماً إلى صراع بين عوامل خيرة وأخرى شريرة فقد شاعت الدراما القديمة أن تجسم الشر فى دراما « فاوست » فى ذلك الرمز القديم للشر ، وهو الشيطان. وهذا راجع إلى الفكرة القديمة فى فهم الخير والشر . ومؤداها أن الخير والشر قائمان فى الحياة خارج كيان الإنسان ، وأن على الإنسان أن يختار أى الطريقين . ومن ثم ظهرت صورة الشيطان الممثل للشر وكأن هذا الشيطان حقيقة قائمة خارج كيان الإنسان ، وأن على الإنسان — كيما ينتصر للخير — أن يصارع هذا الكيان الشرير القائم والمناوئ له فى الحياة ، الذى يغريه بكل المغريات . ولكى يختار الإنسان كان لابد له من أن يرى ويسمع . أن يرى الخير والشر مجسمين أمامه ، وأن يسمع ما يقولان ، وأن يحدد بعد ذلك موقفه .

ومن هنا وجدنا الشيطان شخصاً قائماً يقابل « فاوست » وجهاً لوجه ، ووجدنا « مارلو » يجسم قوى الخير وقوى الشر تجسيماً حقيقيا فى شكل ملاكين أحدهما شرير والآخر خير . وهما يتبادلان الحوار معاً و « فاوست » ينصت ، لكى يحدد فيما بعد موقفه :

« ملاك الشر: فات الأوان منذ بعيد .

ملاك الخير : لم يفت قط ، إذا استطاع فاوست الاستغفار .

ملاك الشر : إذا أنت استغفرت فسوف تمزقك الشياطين إرباً إربا .

ملاك الخير : بل استغفر ، ولن تستطيع الشياطين قط أن تسوى بإهابك الرغام »[1] .

ومهما يمكن أن يقال من أن هذه الشخوص الخيرة أو الشريرة ليست إلا رموزاً لما يدور فى نفس فاوست ، وأنها مجرد تجسيم للمشاعر والأفكار المتصارعة فى نفسه فإن هذا لا يغير من حقيقة التصور القديمة للخير والشر ، وهى أنهما — أى الخير والشر — فكرتان خارجيتان ، وأن اتجاه الإنسان فى الحياة يتحدد من خلال اختياره إحداهما .

هذا التصور القديم لقيام الخير والشر خارج نفوسنا لم يعد فى عصرنا الحديث ، العصر الذى عرف ألوان النشاط العقلى والنفسى المختلفة — لم يعد مقبولا . بل ربما

(١) *Ellis (H.)* : Cristopher Marlowe; Memorial Series, p. 198.

كانت فكرة الخير والشر نفسها — فى ضوء تلك المعرفة — قد فقدت مدلولها القيمى فلم يعد الخير والشر قيمة خارجية تقاس أو تقدر أو تتعرض لما نسميه الحكم الأخلاقى. لكن الصراع ما زال قائماً ، وسيظل قائماً ما وجد الإنسان ؛ فأى نوع من الصراع إذن ذلك الذى يخوضه الإنسان إن لم يكن صراعاً بين الخير والشر ؟ أو بعبارة أخرى ما تلك القوى المتقابلة المتجاذبة التى تصنع هذا الصراع ؟

أول شىء أنها قوى غير خارجية ، أى أنها لا تتمثل فى الحياة خارج الإنسان ذاته ، لا فى صورة عيانية ، كما شاء الكاتب المسرحى القديم أن يمثلها ، ولا فى صورة فكرة مجردة ، كما كان التصور القديم كذلك للخير والشر . وإنما تتمثل تلك القوى المتصارعة فى نفس الإنسان ذاته ، وهو ينطوى عليها جميعاً .

والشىء الثانى أن هذه القوى ليست نموذجية ، بمعنى أنها ليست كالشيطان القديم مثلا أو فكرة الشر القديمة ، حين كان ينظر إلى هذا الشيطان ، أو إلى هذه الفكرة ، على أنها العدو المشترك للإنسان ، أى العدو الماثل لجميع الناس ، الذى يجب عليهم أن يحاربوه . فتفسير قوى الخير والشر على أنها قوى تعيش داخل الإطار النفسى للإنسان تجعل لكل إنسان مشكلته الخاصة ، أى تجعل لكل إنسان صراعه الخاص الذى لا يمكن تحديد نوعه وكمه إلا من خلال ذلك الإطار . فالشر الذى يحاول الإنسان إذن محاربته ليس هو الشر المطلق ، والخير الذى يبغى تحقيقه ليس هو الخير المطلق . وبعبارة أخرى إن الإنسان لا يحقق الخير النموذجى حين يتغلب على قوى الشر ، كما أنه لا يحارب شرًّا نموذجيا حين يسعى لتحقيق الخير . كل ما فى الأمر أنه يدخل فى حرب مع نفسه ، لا يحدد طبيعتها ومدى عنفها إلا تكوينه النفسى الخاص . وحين ينتهى الصراع إلى مداه تكون النتيجة ، سواء أكانت خيراً أم شرًّا (وربما كان من الأفضل الآن أن نقول : سواء أكانت إيجابية أم سلبية) ، تكون هذه النتيجة ذات أثر مباشر على حياته شخصيا ؛ فإما أن توطد كيانه إن كانت إيجابية ، وإما أن تدمره إن كانت سلبية . فإذا تحقق الجانب الإيجابى كان هو المستفيد ، وإذا تحقق الجانب السلبى كان هو الخاسر .

هذه القوى المتصارعة فى النفس هى — وفقاً لتحليل فرويد للنفس — قوى الشعور وقوى اللاشعور . فالنفس البشرية ليست مستوى واحداً من الشعور ، وإنما

هى عدة مستويات ، كلها تعمل ، وكلها تزاول نشاطها . ولما كان الشعور هو القوة الواعية المنطقية « الأخلاقية » فى الإنسان ، التى تقيس الأمور وتزن الأشياء وتقدر وتحكم ، ولما كانت قوى اللاشعور مستودعاً لكل النزعات المكبوتة فى النفس منذ الطفولة ، فقد يخيل للبعض أن هذه القوى اللاشعورية قوى شريرة ، لأنها قوى مريضة . وعندئذ يمكن أن يقال إن القوى الشعورية الخيرة تتصارع فى نفس الإنسان مع القوى اللاشعورية الشريرة . وعندئذ نكون قد عدنا — على نحو أو آخر — للحديث عن الصراع بين قيم أخلاقية هى فى الحقيقة مضافة إلى تلك القوى ، سواء منها الشعورى واللاشعورى . لأن وصف الشعور بالخيرية ووصف اللاشعور بالشرية لا يعدو أن يكون إضافة قيمة خارجية مستمدة من العرف أو من التقاليد أو من المجتمع أو من أى سلطة خارجية إلى تلك القوى . والواقع أن هذا التصور غير صحيح . وليست قوى اللاشعور دائماً قوى شريرة ، كما قد يتصور البعض ، وليست كذلك — حين تعمل — مظهراً للاعتدال والخلل النفسى .

فإذا كان الأمر كذلك ، ولم نستطع أن نخلع صفة الخيرية على قوى الشعور وصفة الشرية على قوى اللاشعور ، فكيف يمكن أن يكون بين هذه القوى صراع ؟

والسؤال وجيه بغير شك ؛ فلو أننا أخلينا تلك القوى من الوصف الأخلاقى الذى توصف به ، والذى يكفينا لتصور أن يكون بينها صراع ، كان لزاماً علينا — كيما نتمثل ما بينها من صراع — أن نستبدل بذلك الوصف الأخلاقى وصفاً آخر مقنعاً . والواقع أن هذا الوصف الذى نقدمه فى هذه الحالة ليس وصفاً خارجيا معياريا ، كما هو الشأن فى الحالة الأولى ، بمقدار ما هو تقرير لطبيعة هذين المستويين من النفس الإنسانية ، أعنى المستوى الشعورى والمستوى اللاشعورى . ذلك أن كلا من هذين المستويين له مطالبه الحيوية ، وله نتيجة لذلك أفكاره ومعتقداته . وكثيراً ما تتعارض تلك المطالب والأفكار فى مستوى منها مع مطالب المستوى الآخر وأفكاره . وهذا التعارض هو سبب الأزمات النفسية التى تصيب الإنسان ، وهو — من ثم — سبب الصراع .

وليس مقدراً للإنسان أن ينهى هذا الصراع فى حياته ، لأن مطالبه لا يمكن

أن تكف عن الإلحاح عليه . إنه قد يسعى للخلاص منه ، ولكن يبدو أن حياته ستفقد معناها بالنسبة إليه حين يصل إلى هذا الخلاص . والمهم هو أن تتاح له لحظات من الحياة يستطيع فيها أن يشعر بانتصاره . أى أن يرضى فيها عن وجوده ، وهو ما نسميه السعادة . يقول « جوته » على لسان « فاوست » : « لو مرت بى لحظة من الزمن وكانت من الحسن بحيث قلت لها أن لا تبرحى فما أحلاك ! . . . فهناك فلتهيء لى سلاسلك وأغلالك ... هناك أرحب بالموت»[١] . وبمنطق «فاوست » هذا لا يسأل الإنسان نفسه عن الغاية المحددة . أما الخلاص فإنه يتحقق لا بوصفه غاية تستقر النفس عندها بل يتحقق خلال الحياة نفسها . « فأنت تنال الخلاص فى كونك عشت كما ينبغى ولست تناله بعد أن تكف عن أن تحيى كما ينبغى ، بل خلال العملية فى مجملها » .[٢] وسعادة الإنسان لا تتمثل فى غاية نهائية يصل إليها بل فى السعى المتصل .

فإذا تعارضت مطالب الشعور واللاشعور فى نفس الإنسان ، وتغلبت مطالب أحدهما على الآخر بما يضمن للإنسان مثل تلك اللحظات السعيدة التى عبر عنها « فاوست » ، كان ذلك هو الخير . وقد يتحقق هذا الخير من خلال عمل يبدو لنا — حين نزنه بمعاييرنا التى نستمدها عادة من مستوى الشعور — عملا شريرا ، إذ يكون مصدره فى مثل تلك الحالة هو المستوى اللاشعورى . لكن « جوته » كان يرى أن هذا النشاط الذى يبغى الشر يحقق الخير عن غير قصد ؛ « لأن هذا الشر الذى يصنعه هذا النشاط هو — فى رأيه — أقل من الشر الذى تخلص (العالم) منه . إنه الجراح الصارم أمام مرض الحياة »[٣] .

ومن أجل ذلك كان تطور حياة الإنسان فى كل مراحله نتيجة لعمل هو بالنسبة للحكم الأخلاقى السائد فى زمانه عمل شرير . ثم ما يلبث هذا العمل أن يجد من الناس استجابة كافية تجعل منه فيما بعد عملا أكثر خيرية . وربما أفادتنا

---

(١) جوته : فاوست ، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٢٩ ، ص ٥٦ — ٥٧ .

(٢) *Santayana (G.)* : Three Philosophical Poets; Harvard Univ. Press, 8th. impr., 1947 p. 190.

(٣) Ibid., pp. 163-4.

نظرية « ينج » فى « اللاشعور الجمعى » فى فهم هذه الظاهرة . فبينما نجد الناس فى حياتهم الاجتماعية — وهى الحياة التى ينظم مبادئها العقل الواعى — يأخذون بفكرة من الأفكار أو يؤمنون بمبدأ من المبادئ ، نجدهم مع أنفسهم كثيراً ما ينكرون تلك الأفكار وتلك المبادى ، لكنهم يكتمون هذا الإنكار أو يكبتونه . فإذا قدر لأحد أن يعلنه وأن يشرع فى نوع آخر من السلوك يمثل فكرة أو مبدأ آخر ثاروا جميعاً به وحكموا عليه بالمروق ، فإذا خلوا إلى أنفسهم ود كل منهم أن لو استطاع أن يكون ذلك الشخص « المارق » : فكل منهم يؤمن فى قرارة نفسه أن ذلك الحكم الأخلاقى لا يمثل حقيقة . وسواء انخرط الناس فيما بعد فى هذا السلوك الجديد أم لا فالمؤكد أن ذلك « المارق » قد عبر بفكرته أو بسلوكه عن شىء مشترك بين الجميع وإن كان مستخفياً فى مكان ما من نفوسهم .

وأحب هنا أن أنبه إلى أننى لا ألغى القيمة الأخلاقية للسلوك ، وإنما أرفض — وفقاً لهذا التحليل — أن تكون هذه القيمة ثابتة ، وأن تظل مفروضة على الإنسان من الخارج ، سواء اقتنع بها أم لم يقتنع .

ولقد حاول الإنسان المعاصر أن يواجه أزمته وأن يتفهمها فى ضوء المعرفة العصرية المتاحة له ، وبخاصة تلك التى أتاحها له علم النفس وعلم النفس التحليلى . وقد عبر الكاتب المسرحى الأمريكى الكبير يوجين أونيل Eugene O'Neill عن أزمة الإنسان فى الحضارة الغربية المعاصرة فى مسرحياته التى نختار منها هنا مسرحيته « أيام بلا نهاية Days without End » لكى نتناولها بالدراسة والتحليل فى ضوء ما تقدمه نظرية التحليل النفسى من معارف .

* * *

وهذه المسرحية تستلفت النظر منذ الفصل الأول إلى الطريقة العجيبة التى اتبعت فى بنائها . ولست أعرف أحداً من كتاب المسرح قبل « أونيل » قد استخدم هذه الطريقة (نشرت هذه المسرحية سنة ١٩٣٢) . ولست أعنى هنا مجرد الجدة والابتكار فى الصورة ، وإن كانت الحرفية بلا شك لها قيمتها فى العمل الفنى ، وإنما تهمنى هذه الطريقة فى البناء من وجهة نفسية لا أدرى إن كان فى مقدورى الآن تفسيرها تفسيراً شافياً . وعلى كل حال فالمسرحية — ككل مسرحية — تتضمن قصة .

والقصة هى قصة كاتب يؤلف قصة . لكن هذا الكاتب لا يؤلف قصة خيالية بل قصة يعيشها هى قصته وهو بطلها . وهذه القصة نفسها هى قصة المسرحية التى جعله « أونيل » بطلها . والقصتان ، قصة « أونيل » وقصة الكاتب بطل مسرحيته تسيران متوازيتين وتتداخلان فى بعض الأحيان ، لكنهما تنتهيان معاً نهاية واحدة ، وتصبحان آخر الأمر قصة واحدة . قصتان هما قصة واحدة ، وبطلان هما بطل واحد !

وسوف يتضح لنا — حين نلم بتفصيلات هاتين القصتين أو هذه القصة و بمضمونها الدلالة النفسية الرمزية لهذا البناء المعقد . لكننا نتساءل هنا مبدئيا عما يمكن أن يكون له من دلالة بالنسبة لشخصية المؤلف نفسه . لقد حاول الكاتب — بطل المسرحية — أن يوهم الآخرين أنه لا يكتب قصة حياته الشخصية وإن تشابهت أحداث هذه القصة التى يكتبها مع تفصيلات حياته . أراد أن يوهم الآخرين أن هذه القصة ليست تجربة شخصية بل خيالية . لكن « أونيل » لا يخفى عنا الحقيقة ، وهى أن هذا الكاتب يحاول التمويه ، وأن القصة التى يكتبها هى قصة حياته . والخاطر الذى يخطر له هنا هو أن هذه القصة — سواء قصة الكاتب بطل المسرحية أو قصة المسرحية نفسها — ترتبط بأونيل نفسه ، وأنها تجربة شخصية له . وقد أوحت لى بذلك طريقة بناء المسرحية ذاتها . فالظاهر أن « أونيل » قد أراد فى البداية أن يكتب مسرحية يتناول فيها أزمته الشخصية ، فلما فكر قليلا وجد الموقف هكذا : كاتب يكتب قصته الشخصية . عند ذاك لمعت فى نفسه الفكرة ؛ فلتكن قصة المسرحية إذن هى قصة ذلك الكاتب الذى يكتب قصة حياته . وبذلك جعل « أونيل » من ذاته موضوعاً يتناوله فى مسرحيته . ورغم أن هذا الموضوع فى صورته الجديدة قد يبدو مستقلا عن شخصية المؤلف إلا أنه قبل كل شىء موضوعه . ولما كانت حياة «أونيل» بالنسبة لمعاصريه ليست سرًّا فإنه لم يشأ أن يموّه هذه الحقيقة وأن يوهم القارئ بأن موضوع هذه المسرحية لا علاقة له بحياته الخاصة ، وذلك حينما كشف لنا فى سياق المسرحية أن الكاتب — بطله ، الذى هو فى الوقت نفسه صورة موضوعية لأونيل — إنما يكتب قصته الشخصية وإن حاول التمويه على الآخرين بأن هذه القصة ليست إلا تجربة خيالية .

هذا هو التفسير الذى يوضح لنا كيف اهتدى « أونيل » إلى هذا الإطار

المسرحى الذى كتب فيه مسرحيته . ويبقى بعد ذلك تفسير هذا الإطار من حيث علاقته بموضوع المسرحية ، ومدى ما بينهما من توافق . فنحن نؤمن بأن العمل الفنى الأصيل يقوم فيه الشكل (أى طريقة البناء) بنفس الدور الذى يقوم به المضمون . إنه صورة هذا المضمون التى لا يمكن أن تنفصل عما له من دلالة .

١

قصة هذا الكاتب — بطل المسرحية — واسمه « جون » تبدأ فى الحقيقة منذ أن كان طفلا . فقد نشأ متديناً فى بيت متدين ، وأحب والديه ، وكانا دينين ، فارتبط فى نفسه الحب بالتدين وامتزجا لكى يصنعا عقيدة الصبى . غير أنه ما يلبث أن يفقد العقيدة والحب والإيمان وكل المثاليات بعد أن يموت والداه ، أبوه فأمه . وكانت هذه الحادثة فى حياته نقطة التحول الكبيرة التى سيكون لها صداها وأثرها فى كل مراحل حياته التالية . فقد انطلق بعدها — كما انطلق «فاوست» القديم من قبل — يبحث عن نفسه ، أو يبحث لنفسه عن دين جديد وعقيدة جديدة تعوضه عما فقده . يبحث عن معنى جديد يشرح له نفسه ويبرر له حياته . ومن ثم أخذ يتنقل بين العقائد والمذاهب المختلفة ، وما أكثرها ! ينشد ضالته . ولما كان « جون » — بحسب القانون — قاصراً فقد كان على عمه الأب « بيرد » أن يتولى رعايته ، حتى إذا ما بلغ الثامنة عشرة دخل الكلية وبدأ يشق طريقه بنفسه . ومع ذلك فقد ظل « جون » على علاقة بعمه ، فكانا يتراسلان ، وكان « جون » يكتب إليه بكل ما يجد فى حياته ، وما يشغل نفسه به من أفكار ومذاهب .

فى هذه الفترة كان « جون » ملحداً ، وكان يحاول تكوين جمعية للملحدين من رفاقه فى الكلية ، فقد نصب نفسه عدوًّا للدين . وقد صحب هذا الإلحاد ميل من « جون » إلى المذهب الاشتراكى ، لكنه لم يرتح لهذا المذهب ، واقترن الإلحاد عنده هذه المرة بالفوضوية anarchism . ثم عاد فاستقر به الأمر عند الماركسية . وقد أعجبه بصفة خاصة ما كان معتقداً من أن الماركسية قد ألغت الحب والزواج . لكنه لم يستمر مع الشيوعية طويلا ، إذ غلبت عليه نوبة من التشاؤم جعلته يضيق بكل الحلول الاجتماعية . ثم كانت فترة صمت توجه الفتى بعدها بأنظاره إلى الشرق

وإلى التصوف ، غير أنه لم يمكث مع هذا التصوف طويلا ، إذ انصرف إلى الفلسفة الإغريقية ووجد عند « فيثاغورس » ملجأ إلى حين . ثم انتقل بعد ذلك إلى « دارون » وإلى مذهب التطور . وبقى عليه فترة طويلة انقطعت فيها أخباره عن عمه ، إلى أن كتب إليه يقول إنه قد تزوج . وكان ثناؤه على المرأة التى تزوج منها مثاراً لدهشة العم ؛ إذ لم يسمع منه مثل هذا الثناء على أى كشف من كشوفه السابقة. كل ما كان يعرفه عنه إنه ينصب نفسه عدواً للمسيح .

كل هذا التاريخ القديم نعرفه فى الفصل الأول من المسرحية فى مكتب « جون » بإحدى الشركات حيث يعمل . ولكننا منذ البداية نلاحظ أن « جون » الماثل أمامنا ليس شخصاً واحداً بل شخصين : شخص اسمه « جون » يتحدث فنراه ونسمعه ويراه من معه فى المشهد من شخوص ، و « جون » آخر اسمه « لفنج » له كل هيئة « جون » ، لكنه يضع على وجهه قناعاً يشبه وجهه تماماً . فإذا تكلم « لفنج » هذا رأيناه وسمعناه . لكن أحداً ممن فى المشهد لا يراه ولا يسمعه ، إلا « جون » نفسه .

ونعرف منذ البداية أن « جون » قد حن إلى التأليف رغم عمله فى الشركة ، وأنه يكتب قصة ، وأنه فرغ من تخطيط الجزء الأول منها والجزء الثانى كذلك بأن جعل البطل ينتهى إلى الحب والزواج . وكانت المشكلة التى يواجهها هى كيف ينهى القصة . لقد خان الزوج زوجته . ومن الممكن أن يخترع الكاتب نهاية خيالية للقصة ، لكن « جون » أراد أن يجعل بطله ذا ضمير حى ؛ فيعترف لزوجته بالخطيئة ، ويطلب منها الصفح فتصفح . لكن هذه النهاية كذلك عاطفية ومصطنعة . وهنا يتكلم « لفنج » فيشير عليه بأن يتخلص من هذا الموقف بأن يجعل الزوجة تموت .غير أن « جون » يرفض هذا الحل . ولما كان « لفنج » هو التجسيم الحسى للاشعور « جون » ، فإنه لم يكن بينهما حجاب . فهما فى حوارهما يتكاشفان ؛ إنهما شخص واحد قبل كل شىء . وهنا يقول « جون » فى رده على « لفنج » » : « إنك تعرف أن المسألة أكثر من هذا . أنت تعرف أننى أصنع هذه القصة محاولا أن أشرح الأمر لنفسى كما أشرحه لها » . ثم يبدأ هذا الموقف الغامض فى الوضوح عندما يدخل « إليوت » شريك « جون » فى العمل فيعرض عليه « جون » مشكلة نهاية القصة . ويحثه « إليوت » على المضى فى الكتابة ، ويذكره بكتاباته القديمة التى

كان يهاجم فيها الرأسمالية والدين ، كما يذكره بمقاله الذى حاول فيه أن يبرهن على أن المسيح لم يكن له وجود . ومن خلال هذا الحوار نفهم من تعليقات « لفنج » أن « جون » ما زال مؤمناً بكل ما كتب ، وأن موقفه من الدين هو نفس موقفه القديم . ثم يتغير مجرى الحديث فيذكر « إليوت » أن « لوسى هيلمان » طلبت « جون » تليفونياً لأمر مهم لم تشأ أن تذكره . و « لوسى » هذه هى المرأة التى تورط معها « جون » وخان زوجته . وهى زوجة صديق له اسمه « والتر » ، أدمن السكر وحياة النساء ، ولم يقم وزناً لزوجته التى ظلت تحتمله على مضض فترة طويلة زاد فيها هو سوءاً ، فانتهزت فرصة للانتقام منه ، وكان ما كان بينها وبين « جون » ، فى ليلة كانت زوجته « إلزا » متغيبة عن البيت . وما يكاد « إليوت » يخرج من المكتب مودعاً حتى يعود ليخبر « جون » بمجىء عمه الأب « بيرد » . وينزل عليه هذا الخبر أولا كالصاعقة ؛ فما الذى جاء بعمه إليه فى تلك الآونة والصلة بينهما قد انقطعت منذ زمن بعيد . ويدور حديث ودى بين العم وابن أخيه يستعيد فيه العم الذكريات الماضية ويستعرض خلاله سيرة « جون » القديمة . ويتحدث « جون » إلى عمه بما يرضيه . لكننا نستمع من وقت لآخر إلى التعليقات الحقيقية التى تعبر عن لا شعوره ينطق بها « لفنج » ، وكلها تعليقات تسىء إلى العم لو أنه سمعها . وأنى له أن يسمعها وهى مستخفية ! كان « جون » سعيداً حقا فى حياته الزوجية . ويؤكد له « جون » أنه يحب « إلزا » وأن « إلزا » تحبه.

لكن ما الذى جاء حقًّا بالأب « بيرد » ؟ إن شيئاً دفعه إلى أن يتحقق مما إذا كان جون حقا سعيدا فى حياته . ويتطرق الحديث إلى القصة التى يكتبها « جون » فيسرد هذا على عمه الفصل الأول منها فإذا هى تحكى المرحلة الأولى من حياته ، مرحلة الطفولة ثم موت الوالدين وفقدان الإيمان والحب . وينكر « جون » أنه يكتب ترجمة ذاتية ، لكن العم تعود إلى نفسه الهواجس فيسأله مرة أخرى عما إذا كان حقاً سعيداً فى حياته الزوجية . ويؤكد له « جون » هذا ، غير أنه يطلب إليه ألا يثير مسألة التشابه هذه بين القصة وحياته الخاصة أمام « إلزا » زوجته ، وألا يفضى إليها بهواجسه تلك عن عدم سعادته . وما يكاد العم يخرج حتى يؤكد لنا « لفنج » فى حواره مع « جون » أن هواجس العم لها نصيب من الصحة ، وأن « جون » ليس سعيداً فى زيجته .

ثم يدق التليفون ونعرف أن « لوسى » ستزور « إلزا » فى تلك الأمسية . وهنا ينبه « لفنج » « جون » إلى أن خطيئته فى سبيل أن تكشف . ولكن ما ذنب « جون »

وهو لا يدرى أى روح شرير استولى عليه فى تلك الليلة ! ويعود الحديث مرة أخرى إلى موضوع نهاية القصة ، ويعود « لفنج » يقترح على « جون » أن يجعل الزوجة تصاب بأنفلونزا تتطور إلى التهاب رئوى ثم تموت . ويصب عليه « جون » لعنته ، وإن كان لم يخف من قبل — على لسان « لفنج » ، وفى أثناء حديثه مع عمه عن « إلزا » — إنه فكر مرات فى موت « ألزا » .

وفى مساء ذلك اليوم تزور « لوسى » « إلزا » وتأخذان فى حديث طويل تحاول فيه « لوسى » فى بادئ الأمر أن تستكشف حياة « إلزا » الزوجية ، فتتحدث بادئ الأمر عن متاعب الحياة الزوجية وعن رأيها فى الرجال الذين يأتون الكبائر ولكنهم يكذبون على زوجاتهم ويوهمونهن بالحب والإخلاص ، ثم تتطرق إلى ظروفها الخاصة ، وكيف أن زوجها غارق فى الخمر والنساء وأنه لا يخفى ذلك عنها . وتحاول « إلزا » أن تهدئ من ثورتها بأن تقص عليها كيف أنها لقيت مثل هذا من زوجها السابق وأنها لذلك تركته ولم تشأ أن ترمى بنفسها فى أحضان أى رجل بل انتظرت حتى وجدت الرجل الذى تحبه فكان « جون »، وكيف أن حبها له يزداد مع الزمن لأنه هو الذى يغذى هذا الحب . حسن ! إن « إلزا » تعيش إذن فى هذا الوهم . أما « لوسى » فتحكى لها كيف أنها اضطرت آخر الأمر لأن تنتهز أول فرصة للانتقام لنفسها فأخطأت مع أحد أصدقاء زوجها دون أدنى تفكير .

ما تكاد « لوسى » تهم بالخروج حتى يدخل « جون » ويدخل « لفنج » بعده بقليل ، فتطلب « إلزا » إليها أن تبقى مع « جون » قليلا — مراعاة للذوق — ريثما تقضى بعض شئونها فى المطبخ . ويدور بين « جون » و « لوسى » حوار تخبره فيه أنها أخبرت زوجته بخطيئتها وإن لم تذكر له اسم « جون » ، وأنها تخشى أن يعرف زوجها الحقيقة وتكثر الشائعات فتصل إلى « إلزا » وتدمر كل شيء . إنها شخصياً لم تخبر « إلزا » وإن أخبرتها بكل تفصيلات الواقعة . وعند ذاك يقرر « جون » أن يخبر زوجته بكل شيء قبل أن تفسد الشائعات عليه حياته .

ترى أكان « جون » ينتقم كذلك حين ارتكب معها الخطيئة ؟ إن « لفنج » يجيب عن هذا السؤال وهو يعلق فى أثناء الحوار السابق فيقول : « من يدرى ؟ ربما كنت أنتقم من الحب . ربما كنت فى قرارة نفسى أكره الحب » .

وتعود « إلزا » وتستأذن « لوسى » فى الخروج . وتلاحظ « إلزا » أن زوجها مهموم

ثم يتطرق إلى القصة التى يكتبها والتى لم يهتد إلى حل لمشكلة نهايتها .

ويحضر العم . وبعد العشاء يجلس الجميع — « جون » و « لفنج » بطبيعة الحال والعم و « إلزا » — يحتسون القهوة ويستمعون إلى الجزء الثانى من القصة . يحكى لهم « جون » كيف أن بطله أحس بعد موت والديه كما لو أن روحاً شريراً تلبسه ، وكيف أنه أخذ نفسه بمنهج عقلى فى الحياة ، وتنقل بين شتى المذاهب والعقائد ، وانتهى به الأمر إلى الإلحاد . لكن هذه التجربة تركت فى نفسه أثراً مخيفاً ؛ إذ لم يعد يثق فى شىء ، وأفزعه الخوف من الأكذوبة المستخفية وراء الحقيقة ، وأخيراً استطاع أن يطمئن إلى أن الحقيقة التى يبحث عنها هى الحب ، ولو أنه كان أبعد الأشياء عن ذهنه ، لأنه كان دائم الخوف من الحب . وحين لقى المرأة التى يحبها أوقع ذلك فى نفسه الرعب ، فأراد أن يهرب منها ، لكنه لم يستطع ، واستسلم ، وبدأ يصنع من الحب خرافة . وكانت زوجته كلما بالغت فى حبه زاده ذلك خوفاً وفزعاً . كان يخشى أن تموت زوجته فتتركه بلا حب . ولهذا أقدم على خيانتها — ولو أنه أحبها أكثر من أى شىء فى حياته — مع زوجة أحد أصدقائه فى ليلة تغيبت فيها زوجته عن البيت . وهو لم يصنع ذلك إلا لأن روحاً شريراً تلبسه فى تلك الليلة . ومنذئذ وهو فى جحيم مقيم ، وصار كل كيانه يستنزل الصفح من زوجته .

وهنا يسأل « جون » زوجته ماذا كانت تصنع فى مثل هذا الموقف . أكانت تصفح عن زوجها وتغفر له زلته ؟ وتنفر « إلزا » من هذا الفرض أولا ، ثم تجيب بالسلب . وعند ذلك يقرر « جون » أنه لن يواجه هذه المشكلة على كل حال فى قصته ؛ لأن الزوجة لن تعرف شيئاً عن خطيئة زوجها ، لأنها ستصاب ببرد ينقلب إلى التهاب رئوى تموت بسببه . وتنزعج « إلزا » من هذه الصورة ، فينطلق صوت « لفنج » — أو الصوت الداخلى لجون — قائلا : « أجل ، إننى أريدها أن تموت لكى أصنع النهاية . أعنى أن أجعل بطلى الرومنتيكى ينتهى أخيراً فى شأن حياته إلى نهاية عقلية » .

ويشتد على « إلزا » صداع كان قد ألم بها حين العشاء فتأخذ قرصاً من الأسبرين وتتمدد قليلا ، وتطلب من « جون » والأب « بيرد » أن يتما القصة وحدهما فى مكتب « جون » فيخرجان — ويخرج « لفنج » كذلك بطبيعة الحال ، بعد أن يحذرا « إلزا » فيعزو زوجها ذلك إلى مشكلات العمل ولا يجرؤ على أن يخبرها بالحقيقة .

من البرد ، بخاصة وأن السماء كانت تمطر .

ويأخذ « جون » في خطبة طويلة عما أصاب العالم من تدهور ، وعن الجبن الذى يمنع الناس من أن يواجهوا الحقائق . وكيف أنهم فقدوا مثلهم العليا ففقدت الحياة لديهم كل معنى . لم تعد لحياتهم بداية أو نهاية . إنهم فى حاجة إلى مخلص يمكنهم من النجاة من أنفسهم . ثم يتحول إلى القصة مرة أخرى فيقرر أن بطله يشعر بالقلق إزاء موت زوجته ويتعذب لجنايته عليها . ويضيف « لفنج » أنه تعود إليه حالات التطير التى عرفها فى صباه ، ويشعر فى بعض الأحيان بحنين غريب للصلاة ، لكنه يقاوم هذا الشعور ويحلله تحليلا عقلياً فيرى فيه رجعة إلى تجارب الصِّبا . لكن ذلك الشيء الغامض فى نفسه الذى يحمل طابع الجبن ، والذى حاول أن يقاومه ، يفرض على عقله تلك الأكذوبة العاطفية ، أكذوبة الحياة بعد الموت ، وعندها يبدأ يؤمن بأن زوجته ما زالت تعيش على نحو ما . ثم يعود الحديث إلى « جون » فيقرر أن الزوجة تعرف بخطيئة زوجها ، وأنه يسمعها تعد بالصفح عنه إذا هو عاد إلى إلهه القديم ، إلى الحب ، وأن يبحث عنها من طريقه . عندئذ ستعانق روحها روحه حتى الممات . وعندئذ لن يكون الموت نهاية بل بداية يتحد فيها حبهما ويستمر إلى الأبد . ويخرج البطل ذات يوم للتريض فلا يحس إلا وقد ساقته قدماه إلى الكنيسة التى اعتاد أن يصلى فيها وهو صبى . وهناك يركع أمام الصليب ، ويشعر أنه قد حاز الغفران ، فتصيب نفسه الطمأنينة والبهجة . وتكون هذه هى النهاية . وهنا يرتفع صوت « لفنج » محذراً من أن البطل قد يعود إليه زهوه القديم فيرى أنه استسلم لعوامل اطمئنان خيالية فينكرها ويصب لعنته على إلهه مرة أخرى . وينكر « جون » على بطله مثل هذه الرجعة ، لأن الحب الأبدى الذى سيخرج به من الكنيسة سيعينه على أن يواجه ضيعته وأن يقبلها على أنها قدره المقدور .

ثم يتذكر « إلزا » فيناديها فلا تجيب . ويذهب للبحث عنها فلا يجدها . وفيما هو يتحدث مع عمه تعود « إلزا » وقد عرفت الحقيقة . لقد ذهبت إلى « لوسى » ونماهت نفسها بقصة زوجها . وتنتابها حمى من الغضب والبرد الذى ألمّ بها نتيجة للجو الممطر الذى خرجت فيه . ويعترف جون بالحقيقة ويطلب الصفح ، ولكنها تأبى وتقول : « كيف لى أن أصفح فى حين أنك طوال الوقت الذى كنت أحبك

فيه كنت ترجو لى من صميم قلبك الموت ؟ »

ويشعر « جون » بقرب النهاية فيفزع ، ويطلب إلى « إلزا » ألا تسلبه الحب الذى استطاع أن يحصل عليه كما سلب منه ذات يوم عندما فقد والديه . وهنا يرتفع صوت « لفنج » ليقول له : « إنك جبان أحمق ! أؤكد لك أن لا شىء فى الأمر . لا شىء ! » ويجيبه « جون » : « أجل . بطبيعة الحال . ماذا أصابنى ؟ ليس فى الأمر شىء . لا شىء يثير الخوف » .

وتلازم « إلزا » الفراش ، وتفشل محاولات الطبيب فى علاجها ، لأنها فيما يبدو كانت مستسلمة للموت ، بل كأن شيئاً فى نفسها يريده . ولم يكن بد لشفائها — من تحويل إرادتها من إرادة الموت إلى إرادة الحياة . ويحاول الأب « بيرد » أن يمنع المأساة فيرى أن الحل لابد أن يبدأ بجون نفسه — الذى كان فى تلك الفترة يعانى صراعاً نفسيًّا حادًّا — بأن يعود إلى الإيمان والحب . أن يعود بروحه إلى الله الذى هو محبة ؛ فعند ذاك تطيب نفس « إلزا » وتصفح عنه ، بعد أن تتحول عن إرادة الانتقام منه بأن تموت وتتركه للضياع .

ويصلى « الأب » من أجل « جون » الذى يستشعر الرغبة فى الصلاة والعودة إلى الإيمان والذهاب إلى الكنيسة ورؤية الصليب مرة أخرى . لكن « لفنج » يسفه هذه المشاعر ويقول : « كلا ! لست أريد أن أراه . إننى لأتذكر جيداً أبى وأمى عند ما — » فيقاطعه « جون » قائلا : « لماذا أنت خائف هكذا من الله ، إذا — » فيقاطعه « لفنج » : « خائف ؟ أنا من لعنه ذات يوم ، ومن قد يلعنه مرة أخرى إذا — ولكن ما هذه التفاهة التخريفية التى تذكرنى بها ؟ إنه غير موجود ! »

ويخرج جون وفى نيته أن ينتحر . وتصيح به « إلزا » أن ستصفح عنه ، ويجس الطبيب نبضها فيجد أن الحياة قد بدأت تدب فيها .

وأخيراً نلتقى بجون فى الكنيسة وما زال « لفنج » يتبعه ويحول دونه والتقدم نحو الصليب . ويظل « جون » و « لفنج » فى صراع عنيف ؛ هذا يريد الإيمان والحب ، وهذا يدفعه عنهما وينكر وجود الإله ، حتى ينتهى الموقف بتغلب « جون » على « لفنج » . وتلوح لجون أضواء المحبة تشع حول صورة المسيح فيتهاوى « لفنج » على الأرض منسحراً . ويناجى « جون » المسيح بقوله : « أنت الطريق ، أنت الحقيقة ، أنت البعث والحياة ، وكل من آمن بحبك لن يموت حبه » . أما « لفنج » فيستسلم

وهو يقول : « لقد انتصرت أيها السيد . أنت النهاية . اغفر لروح « لفنج » الشرير. ثم يظهر الأب « بيرد » ليعلن أن « إلزا » ستعيش ، فيقول « جون لفنج » : « إن الحياة تبتهج مرة أخرى بمحبة الله . إن الحياة تبتهج بالحب » .

٢

هذه هى قصة المسرحية ، مع الاعتراف بكل ما لعملية تلخيص الأعمال الأدبية من عيوب . ويمكننا أولا أن نلاحظ أن المؤلف قد عدل فى مفهوم الخير والشر القديم تعديلا جوهريًّا . فالعصور التى كانت تؤمن بوجود الأرواح الشريرة كان من الطبيعى بالنسبة للناس فيها أن يتمثلوا الشر مجسماً فى شخصية « إبليس » ، وأن يجعلوا لهذه الشخصية كياناً مستقلا عن كيان الإنسان . ولقد كان « فاوست » غريماً لإبليس هذا. أما فى عصرنا الحديث فقد فَقَدَ إبليس كيانه المستقل، وأصبح يمثل مستوى من مستويات الشعور فى نفس الإنسان . وقد عبر « أونيل » مؤلف المسرحية نفسه عن هذه الوجهة حين قال : « انظر إلى مأساة فاوست عند جوته ، وهى — إذا تحدثنا من الناحية النفسية — أقرب إلينا من كل الأعمال الكلاسيكية . فلو أننى صنعت هذه التمثيلية لجعلت إبليس يلبس القناع الإبليسى لوجه فاوست . فإن الحقيقة عند جوته فى مجملها ليست تماماً بالنسبة لعصرنا . إن إبليس وفاوست شخص واحد ونفس الشخص — أى فاوست »(١) .

وقد رأينا أن « أونيل » قد حقق هذا المعنى فى مسرحيته ؛ فالشخص المسمى « لفنج » » — الذى يمكن أن يعد مقابلا لإبليس القديم — كان يلبس قناع « جون » نفسه ، ولم يكن يراه أو يسمعه إلا « جون » وحده . وحين انتهى الصراع فى آخر المسرحية اندمج « جون » و « لفنج » مكونين معاً وحدة أو شخصية جديدة هى شخصية « جون لفنج » . ومن ثم لم يكن « جون » فى الحقيقة يصارع الشيطان وإنما كان الصراع كله داخل نفس « جون » . « إنه الحرب بين العقل الواعى والرغبات اللاشعورية . إنه تمزق الحب والكراهية فى كل علاقة إنسانية وطيدة ، وبحث الإنسان الذى لا يكف ، عن نفسه بين الأقنعة (٢)» .

---

(١) *Falk* (*Doris*) : Eugene O'Neill and the tragic Tension; an Interpretative study of the Plays; Rutger's Univ. Press 1958, p. 147.

(٢) Ibid., p. 157.

الذى لا شك فيه أن « أونيل » قد عرف الخطوط العامة للنظرية الفرويدية فى تحليل النفس ؛ فمسرحيته تدل فى وضوح على أن مشكلات الإنسان إنما تتولد من ذاته ، وفى مستوى اللاشعور من نفسه ، « ولكن أعمال « ينج » كانت أكثر إثارة لخياله ، بخاصة تلك الأفكار الينجية التى تماثل فى تكوينها المشكلات الإنسانية العامة ، كما يعبر عنها الفن والأدب »[١] . ومن ثم تتجاوب عند « أونيل » أصداء النظريتين الفرويدية والينجية ، نظرية اللاشعور ونظرية اللاشعور الجمعى . فالمشكلات الإنسانية عنده « إنما تبرز لا من عقله الشخصى اللاشعورى فحسب ؛ بل من اللاشعور الجمعى الذى يشترك فيه الجنس كله ، والذى يتكشف فى رموز نموذجية ، وأشكال كامنة فى عقول كل الناس »[٢] .

وقد كان « لفنج » — الذى يحمل قناع « جون » — ممثلا فى هذه المسرحية لمستوى اللاشعور عند « جون » ، فى الوقت الذى كان « جون » نفسه — الذى يتعامل مع الناس — ممثلا للعقل الواعى فيه . وقد تعارضت مطالب المستويين فكان الصراع بينهما . أين كانت الحقيقة تستقر ؟ أكانت فيما كان يجده الشعور الواعى أم فيما يتطلبه اللاشعور ؟ المؤكد على كل حال أن حقيقة المستويين الشعوريين لا يمكن إنكارها . فالظاهر أمامنا أن اللاشعور كان يتغلب فى بعض الأحيان فيحقق رغباته ، تلك الرغبات التى لا يرضى عنها الإنسان حين يحكم عليها بمنطق الشعور . فالخطيئة التى وقعت بين « جون » و « لوسى » كان مرجعها إلى غلبة اللاشعور وقدرته على تحقيق رغباته فى فترة من الزمن . لوسى تزعم أنها استطاعت أن تكبت مشاعرها إزاء تصرفات زوجها المستهتر فترة طويلة . لكنها فى لحظة من اللحظات لم تستطع المقاومة ، مقاومة ذلك الصوت المنبعث من أعماقها أن انتقمى . فانتقمت . و « جون » يؤكد فى كل مناسبة أنه لم يتورط فى تلك الخطيئة وهو فى كامل وعيه ؛ وإنما كان يحس كأن روحاً شريراً — كما يقول — تلبسه فى تلك الليلة . وهو يعنى بهذا الروح الشرير الدافع القوى الذى لم يكن يعرف مصدره ، ومصدره بطبيعة الحال هو اللاشعور . فإذا لم يتغلب اللاشعور على الشعور ظل متربصاً دون أن

---

(١) *Falk* : op. cit., pp. 5-6.

(٢) Ibid., p. 6.

يلقى السلاح . إنه يظل دائماً يناوئ الشعور . ولقد كان « لفنج » طوال المسرحية عامل مناوأة لجون ؛ ينقض أفكاره ، وينقد سلوكه الذى كان يصفه دائماً بالجبن ، حتى كانت النهاية — التى وصفها « أونيل » فى خلال المسرحية بأنها عاطفية ومصطنعة — فإذا بذلك التوتر بينهما ينتهى إلى نوع من التصالح حين تلتقى الحقيقتان الشعورية واللاشعورية . ولم يجد « جون » نفسه التى تظل طول حياته يبحث عنها إلا عندما تم هذا التصالح . إنها لحظة اتحدت فيها الذات مع نفسها . ولكن من يدرى إلى أى مدى يدوم هذا التصالح . أما بالنسبة للمسرحية فقد كانت نهاية ممكنة على كل حال .

* * *

على أننا نلاحظ أن خوف « جون » — الذى عبر عنه « لفنج » — من أن هذه النهاية التى عانقت فيها روحه ذاتها قد لا تدوم وأنه قد يعود مرة أخرى سيرته الأولى فى الثورة على الدين وعلى الإيمان وعلى الحب . هذا الخوف لم يكن له مبرر ، لأنه — وقد حاز الحب الأكبر — لم يكن ليعود إلى الإنكار والضياع مرة أخرى . وهذا قد يوحى بأن اللاشعور سيكف منذئذ عن المناوأة والإلحاح فى سبيل الحصول على مطالبه . لكن هذا فى الحقيقة لا يعنى سوى أن « العقدة » التى كان « جون » يعانى منها ، والتى سببت له كل أزماته النفسية كانت قد حلت . وسوف نعود لتوضيح هذه المسألة ، ولكننا نشير هنا إلى ما يدين به « أونيل » لفلسفة « كيركجورد » كذلك فى النفس . فكيركجورد يرى أن « النفس علاقة مع ذاتها »[1] . وقد صورت المسرحية هذه النظرية ، فكانت علاقة نفس « جون » مع ذاتها طوال الوقت فى توتر . وقد ظل الحال كذلك إلى أن تم ذلك التصالح بين النفس وذاتها فاتحدت ، ووجد « جون » نفسه .

وهذه النظرية الكيركجوردية تفسر لنا كذلك فى المسرحية محاولة « جون » الانتحار . لماذا أراد « جون » أن ينتحر ؟ قد يبدو لنا للوهلة الأولى أنه إنما أراد أن يهرب من الحياة بعد أن اطلعت زوجته على خيانته ولم تشأ أن تصفح عنه ، وحين أشفت على الموت بسببه . فجون لم يرد أن يواجه هذا الموقف ولا أن يواجه الحياة

(١) Falk : op. cit,. p. 94 .

بعد أن يفقد زوجته التى أحبها أكثر من أى شىء فى حياته . ولكننا — فى ضوء نظرية كيركجورد — نتبين أن « جون » لم يكن يفكر فى الهروب من الحياة بالانتحار ، ولم يفكر فى الانتحار على أنه مغامرة جديدة وفريدة تطلب لذاتها — كما هو الشأن مثلاً فى محاولة « فاوست » عند « جوته » الانتحار — وإنما حاول « جون » الانتحار بعد فترة من الصراع العنيف لم يستطع خلالها أن يزيل التوتر بين نفسه وذاتها . ومن ثم كان إقدامه على الانتحار نتيجة لفشله مع نفسه . لا نتيجة لأى شىء آخر . وكيركجورد يسمى هذا التطلع إلى الموت « فشل الإنسان فى إرادته لأن يكون ذاتاً واحدة »[١] .

لقد كانت هذه هى مشكلة « جون » الأساسية : أن يجد ذاته . ولما كانت ذاته منقسمة على نفسها فقد كان الحل الوحيد الذى يعيد إليه ذاته الموحدة هو أن يرأب الصدع الذى أصابها . ولم تكن هذه المشكلة مشكلة « جون » وحده بل كانت مشكلة العصر كله . فنحن نعيش فى عصر المذاهب ، وفى كل مذهب ما يغرى . وبدافع هذا الإغراء تنقل « جون » بينها يلتمس ما يعيد إليه ذاته فى حالة اتحاد . لكن نفسه فشلت فى أن تعانق ذاتها فى واحد منها . إنها جميعاً مذاهب أرضية زمانية موقوتة ، والنفس لا تعانق ذاتها — فيما يبدو — معانقة حقيقية إلا فى إطار الأبدية . وهذا يفسر لنا النهاية التى وضعها « أونيل » للمسرحية. فجون لم تستطع نفسه أن تعانق ذاتها إلا فى إطار الحب الأبدى : إذ أن هذا الحب هو الحقيقة الثابتة . إنه البداية والنهاية .

وإذا كان الناس فى إطار حضارتهم المعاصرة قد فقدت الحياة لديهم كل معنى ، وصارت أيامهم بلا نهاية ، فليس ذلك إلا لأنهم فقدوا مثلهم الأعلى . فإذا هم أرادوا أن يجعلوا لحياتهم معنى وقيمة ، وإذا أرادوا الخلاص من حياة الضياع التى يحيونها ، وأن يرأبوا الصدع الذى أصاب نفوسهم ، فلا سبيل لهم إلا أن يعودوا إلى الإيمان بالحب والإيمان بالله ، مثال المحبة الأبدية .

فأزمة « جون » إذن هى صورة لأزمة العصر كله ، والعودة إلى الإيمان والحب هى الطريق الوحيد لحل هذه الأزمة ، وحل كل المتناقضات التى تزعج حياة الإنسان .

---

(١) *Falk* : op. cit., p. 35.

هذا الحل الذى يقدمه « أونيل » لأزمة بطله وأزمة العصر كله حل عاطفى صناعى — كما قرر بطله بوضوح فى المسرحية . وهو حل عاطفى من الناحية الفكرية ، وصناعى من الناحية الفنية . فمن الناحية الفكرية كان « أونيل » نفسه ينظر إلى الحلول الصوفية — كهذا الحل الذى انتهى إليه فى هذه المسرحية — على أنها ظاهرة نفسية وليست ظاهرة من الظواهر فوق الطبيعية . وأما من الناحية الفنية فإن الصراع لم ينته — كما قلنا — بانتصار أحد طرفى النزاع على الآخر ، وإنما تم نتيجة لالتئام الصدع بين نفس « جون » وذاتها .

* * *

هذا هو التفسير الذى تعيننا عليه نظرية « ينج » فى اللاشعور ، ونظرية « كيركجورد » فى فلسفة النفس . وفى ضوء هذا التفسير نستطيع أن نعود إلى الدلالة النفسية لطريقة بناء المسرحية على النحو الذى بناها به « أونيل » . فلعله من الواضح أن هذه الثنائية فى حبكة المسرحية plot لا ينفصل عن الدلالة النفسية لفكرتها . فالقصتان اللتان تضمنتهما المسرحية هما فى الحقيقة وفى الأصل قصة واحدة ، تماماً كما أن « جون » و « لفنج » فى الحقيقة وفى الأصل شخص واحد . ولكن لما كان « جون » فى حالة عدم تصالح مع نفسه ، وكانت نفسه منقسمة على ذاتها ، فقد كان طبيعياً أن تكون هناك قصتان ، قصة « جون » وقصة « لفنج » . وتلتقى القصتان حيناً وتفترقان حيناً وفقاً لحالات التوافق والتباعد التى تعترى علاقة « جون » بذاته . حتى إذا كانت النهاية التى اتحدت فيها نفس « جون » مع ذاته كانت هذه هى نهاية القصة والمسرحية معاً . ومن ثم يتحد الإيقاع النفسى لبناء المسرحية مع المدلول النفسى لموضوعها .

٣

ونود الآن أن نتلمس الخطوط العامة لتفسير هذه المسرحية فى ضوء التحليل النفسى . أعنى أن نتفهم الدوافع النفسية التى حركت بطل المسرحية فى كل مراحل حياته ، والتى تفسر لنا سلوكه فى هذه المراحل . والحق أن المؤلف قد يسر علينا هذه المهمة بشكل غير منتظر ، حتى إننا لا نحتاج إلى كثير من الجهد فى التأويل

والشرح[١] . بل لعلني لا أغالى إذا ذهبت إلى أن « أونيل » كان فى هذه المسرحية محللا نفسانيًّا بمقدار ما كان فناناً عظيماً . وكأنه حين استطاع أن «يموضع[٢]» نفسه لم يهيئ له ذلك مجرد قصة حياته بل تأملها كذلك وتفسيرها .

وعقدة البطل « جون » فى هذه المسرحية عقدة مركبة ؛ إذ أنه وهو طفل لم يكن يحب أمه ويكره أباه حتى يمكن تفسير حياته فى ضوء عقدة أوديب Oedipus complex وإنما كان يحب أباه كذلك . وهو بموت الأبوين فقد كل ما كان يستشعره من حب . ولكن المؤلف يقول لنا إنه لم يفقد الحب وحده ، وإنما تزعزعت عقيدته الدينية كذلك وفقد إيمانه . وكأن الإيمان عنده كان مرتبطاً بالحب ، حبه لوالديه .

لكننا لو دققنا قليلا لرأينا أن حبه لوالديه لم يكن شيئاً واحداً ، أى لم يكن من نوع واحد ، وأن إيمانه لم يكن مشتقاً من هذين الحبين معاً بل من نوع واحد منهما هو حبه لأبيه . صحيح أن العائلة كلها كانت دينية (عمه « بيرد » كان من رجال الدين) ، وأن أبويه كانا كذلك دينين ، لكن مصدر إيمانه الحقيقى لم يكن نابعاً إلا من حبه لأبيه بصفة خاصة . وتفسير ذلك ليس عسيراً لو أننا تنبهنا إلى أن لفظة « الأب Father » تستخدم فى الحضارة المسيحية بعادة للدلالة على الله . فلما فقد الصبى أباه تزعزع الإيمان فى نفسه ، وحين فقد أمه تزعزع الحب . وكان طبيعياً بعد ذلك ألا يستقر الفتى عند عقيدة من العقائد التى تنقل بينها ، ألا يؤمن بمذهب من المذاهب المختلفة التى اطلع عليها ، لأنه قبل كل هذا كان قد فقد القدرة على الإيمان ففقد الثقة فى أى شيء . وأما الحب فإنه لم يفكر فيه ، بل ظل أبعد الأشياء عن ذهنه ، إلى أن أتيحت له فرصة تعرفه بإلزا وممارسته لتجربة حب كبيرة معها . وربما عوضه هذا الحب عن حب أمه الذى فقده ، لكن هذا الحب — رغم قوته وعنفه — لم يكن وحده ليغطى مساحة الفراغ النفسى الذى أصابه بموت والديه . فما يزال المكان الذى كان أبوه يشغله من هذه المساحة شاغراً ، وما يزال عنصر الإيمان — نتيجة لذلك — مفقوداً . ولتغطية هذه المساحة الفارغة كان لا بد له

---

(١) حاول « أونيل » فى أوائل حياته استكشاف الروح بمساعدة « فرويد » ، والمقرر أنه نهمك فى نظرية « فرويد » فى الشعور الباطن وتأكيدها للأصل الجنسى لدوافعنا ، انظر :

Eleanor Flexner : American Playwrights; Simon & Schusters, New York 1938, pp. 131-3.

(٢) نستخدم هذا الفعل للدلالة على عملية الـ objectifiction ، وهو مشتق من كلمة « الموضوع »

أن يحب كذلك أباه . ولكن أين أبوه الآن ؟ لقد واراه التراب منذ زمن . لكن الأب ما يزال هناك ، وما عليه إلا أن يذهب إلى الكنيسة ويجثو على ركبتيه أمامه حتى يمنحه الحب الأبدى . وكانت هذه هى النهاية التى انتهى إليها « جون » . وعند ذاك استعاد الصبي الثروة النفسية التى فقدها وهو طفل بموت والديه ، فعاد إليه الإيمان ، كما عاد الحب . وبذلك حلت العقدة .

وكان طبيعياً فى فترة الضياع التى عاشها « جون » أن يخشى من الإيمان ؛ لأن ثباته على الإيمان بشىء يذكره بالإيمان الذى فقده بموت أبيه . وهو يخشى أن يواجه نفس الصدمة مرة أخرى . يخشى أن يوغل فى إيمانه بشىء (نظرية كان أم مذهباً) حتى لا ينكب فيه لسبب خارج عن إرادته كما نكب فى أبيه . ومن ثم كان ما يكاد يقف عند عقيدة حتى يتركها إلى غيرها .

وهذا الخوف نفسه هو الذى جعل حياته الزوجية قلقة وجعله غير سعيد رغم حبه لزوجته وحب زوجته له . إنه لم يكن يكرهها حين كان يفكر من وقت لآخر فى موتها . وحين اقترح عليه «الفنج» — لا شعوره — أن ينهى قصته بموت الزوجة . لم يكن هذا كرهاً بل كان فرطاً فى الحب . وتفكيره فى موتها كان تعبيراً مقنعاً عن خوفه من موتها . وقد رأينا فى سياق القصة كيف أنه كان دائم الخوف من الحب . وقد شرح « أونيل » ذلك بأنه كان يخشى أن تموت زوجته فتتركه بلا حب ، وتتكرر الصدمة التى واجهها وهو طفل بموت أمه .

إن مشكلة الإيمان كانت أهون لديه من مشكلة الحب ؛ لأنه كان يستطيع ألا يؤمن بشىء ، وأن يعيش طوال حياته ملحداً . أما الحب فعملية مشتركة ذات طرفين ليس هو إلا أحدهما : فالآن وقد أحب « إلزا » وأحبته كان عليه أن يخلص لهذا الحب . لكن خوفه الدائم من الحب ، وخشيته من أن تتكرر المأساة القديمة بموت « إلزا » لسبب ما خارج عن إرادته (كأن تصاب ببرد ينقلب إلى التهاب رئوى يقضى عليها) كل ذلك جعله أميل إلى ألا يخلص لتجربة الحب هذه . إنه لا يستطيع أن يميت الحب فى قلب « إلزا » ، وهو لا يستطيع كذلك أن يتخلص منها ، ولكنه كذلك لا يريد أن يأخذ تجربة الحب هذه مأخذ الجد . ومن أجل ذلك أراد أن يحرر نفسه من هذا الحب ، وألا يخلص لهذه التجربة . تماماً كما كان

يتعامل مع العقائد المختلفة التى تنقل بينها . لكن التنقل بين العقائد أمر سهل ؛ فلن يحاسبه أحد على نبذه لعقيدة وعدم إخلاصه لأخرى ، أما بالنسبة لزوجته فماذا كان يستطيع أن يصنع حتى لا يجعل « عقيدة » الحب تتمكن من نفسه ؟ كانت الطريقة الوحيدة أمامه هى نفس الطريقة التى اتبعها مع العقيدة ؛ أن يخونها ولا يخلص لها ؛ أن ينتقل إلى امرأة أخرى . وبذلك يتحقق له ما سماه الانتقام من الحب . ولذلك لم يقف لحظة ليفكر حين أقدم على ارتكاب الخطيئة مع « لوسى » زوجة صديقه .

وهكذا ظن « جون » أنه قد حرر نفسه من أسر الحب ، وأنه قد صار بمأمن من أن يواجه الصدمة القديمة التى واجهها بموت أمه حين يحدث أن يفقد زوجته لسبب أو آخر . لكن المسألة لم تكن بهذه السهولة . لم تكن بنفس الصورة التى كانت عليها حينما كان يحرر نفسه من أسر أى عقيدة بأن يتحول إلى عقيدة أخرى ؛ فلم يكن تحوله ذاك ليترك فى نفسه أى شعور إزاء العقيدة التى تحول عنها إلا أن يكون ذلك شعور عدم الرضا أو الارتياح . لكن تحوله عن زوجته ورّطه فى شيء اسمه الخطيئة . صحيح أنه ارتكب هذه الخطيئة سرًّا ، وصحيح أن زوجته لم تعلم بها ، ولكن ماذا لو علمت ؟ إن الزمن لكفيل أن يكشف لها الحقيقة . أيقول لها إنه لا يحبها ؟ هذا غير صحيح ؛ فهو لم يحب شيئاً فى حياته كما أحبها . أيقول لها الحقيقة ، وهى أن فرط حبه لها هو الذى دفعه إلى ذلك ؟ وكيف يستطيع عقلها أن يدرك هذه المفارقة ؟ ولأول مرة يستشعر « جون » الذنب . ولن يخلصه من هذا الشعور إلا أن تصفح زوجته . لكن زوجته — وقد عرفت القصة — لا تصفح . وتمرض لسبب تافه ، وتستسلم للموت . وهنا يصاب « جون » بالذعر . إن ما كان يخشاه على وشك الوقوع . ستتكرر الصدمة ، وسيفقد حب زوجته كما فقد من قبل حب أمه .

وجدير بنا أن نلتفت هنا إلى أن تجربة « جون » مع « لوسى » لم تكن تجربة حب ، أى أنه لم يكن يحاول الانتقال من حب إلى حب آخر ، كما كان ينتقل من عقيدة إلى أخرى ، وإنما لا تعدو هذه التجربة مجرد الاتصال الجنسى . وهذا وحده لا يمكن أن يكون كافياً لقتل حبه لزوجته ، أو لتحقيق رغبته فى الانتقام

من الحب . ولذلك لا نعجب حين نجده يذعر لهول الصدمة التى كانت فى طريقها إليه حينما استسلمت زوجته للموت ، لأنه حتى تلك اللحظة كان يحبها .

وعند ذلك صارت المشكلة هى : أن يقنع زوجته بهذا الحب . لقد كان « جون » يحب زوجته حقا ، ولكن الشيء الذى كان يعكر هذا الحب هو أن « جون » لم يكن يؤمن بالحب . لقد فقد منذ زمن بعيد إيمانه كله . إيمانه بأى شيء ، وثقته فى أى شيء . وكان لا بد له أن يعود إلى الإيمان حتى يستطيع أن يؤمن بالحب ، حتى لا يكون الحب لديه لعبة بل عقيدة .

ولكن كيف يمكن أن يتم هذا التحول؟ كيف يتحول هذا الملحد إلى الإيمان؟

وقد فسر « فرويد » هذا التحول Conversion من خلال واقعة صغيرة لا نرى بأساً من الإلمام بها للإفادة منها ، وإن كان هو يرى أن تفسير حالات التحول المختلفة لا يتأتى بنفس السهولة التى فسر بها التحول فى تلك الواقعة[1] .

وتتلخص هذه الواقعة فى أن أحد الصحفيين كتب فى تحقيق صحفى له عن « فرويد » أنه ينقصه الإيمان بالعقيدة الدينية ، وأنه لا يكترث لمسألة الحياة بعد الموت . وقد قرأ الكثيرون هذا التحقيق وكتبوا بشأنه رسائل إلى « فرويد » . وكان من بين تلك الرسائل رسالة لطبيب أمريكى شاب أراد أن يقدم لفرويد من خلال تجربة خاصة له دليلا على أن الإيمان ليس خرافة . وتتلخص هذه التجربة فى أن هذا الطبيب فى عصر يوم من عام تخرجه من الجامعة بينما كان يمر خلال حجرة التشريح اجتذب نظره امرأة مسنة لطيفة ذات وجه صبوح جيء بها إلى منضدة التشريح . وقد أثر فيه منظر هذه المرأة حتى أنكر وجود الله ؛ إذ لو كان هناك إله لما جعل مثل هذه المرأة اللطيفة تأتى إلى منضدة التشريح . وقد جعله هذا الشعور الذى أحس به إزاء هذا المنظر يقرر أن يكف عن الذهاب إلى الكنيسة ، بخاصة وأن قضايا المسيحية كانت من قبل فى عقله موضوع شك . وبينما هو يتأمل فى هذا الموضوع إذا بصوت خفى ينبه روحه إلى خطورة المرحلة التى هو مقدم عليها ، فكان جواب

---

(١) انظر : *Freud* (*S.*): Collected Papers; Basic Works, New York, 5th. Printing. 1962, vol. 5, p. 246.

وتفصيلات هذه الواقعة وتفسير « فرويد » لها مأخوذ عن الفصل الثانى والعشرين من هذا الجزء الخامس من الكتاب .

روحه عليه أنه لو عرف عن يقين أن المسيحية حق وأن الإنجيل هو كلمة الله لقبل الأمر . وفى خلال الأيام التالية أظهر الله لروحه أن الإنجيل كلمته ، وأن تعاليم عيسى المسيح حق ، وأن عيسى هو الأمل الوحيد . و بعد هذا الكشف الروحى revelation اقتنع الطبيب بأن الإنجيل كلمة الله ، وأن عيسى المسيح هو مخلصه . ومنذئذ والله يكشف له عن وجوده ببراهين دامغة كثيرة .

وقد رأى « فرويد » أن هذه التجربة محيرة ، وأنها قائمة على منطق سقيم . وهى من ثم تتطلب محاولة للتفسير قائمة على أساس من الدوافع الانفعالية emotional motives . فالله لم يخلق هذه الصورة المفزعة وحدها التى وقف الطبيب عندها ، وإنما يغص العالم بصور أكثر فظاعة . ولا يمكن أن يكون هذا الطبيب قد أغلق نفسه دون الحياة فلم ير شيئاً من ذلك ، على الأقل وهو طالب طب . فلماذا إذن لم يبزغ هذا الإنكار فى نفسه لوجود الله إلا عندما استقبل ذلك الانطباع على وجه التحديد فى حجرة التشريح ؟ تفسير هذا — فيما يرى « فرويد » — بالنسبة لمن ألف النظر إلى تجارب الناس الداخلية وأعمالهم نظرة تحليلية أمر يسير تكشف عنه الوقائع ذاتها . فهذه المرأة ذكرته بأمه . وهو وإن لم يذكر هذا صراحة إلا أن العبارة التى وصف بها هذه المرأة تنم عن ذلك . ومن ثم كانت العاطفة المثارة فى نفسه نتيجة لتذكره أمه ، ومن ثم كان ضعف الحكم الذى أصدره . ويعزز « فرويد » ذلك بعبارة « أخى الطبيب » التى كان الطبيب يخاطبه بها فى خطاباته الأخيرة خلال مناقشاتهما . ويتصور « فرويد » أن الموقف قد حدث على هذا النحو : ذكّر الطبيب الشاب بأمه منظر جسم المرأة الميت العارى أو الذى كان على وشك أن يُعرى ، فأثار ذلك فى نفسه حنيناً إلى أمه بزغ من عقدته الأوديبية ، وكملت هذه الصورة مباشرة بنقمته على أبيه . ولم تكن أفكاره عن أبيه وعن الله قد بعدت بينهما الشقة بعد ؛ ولهذا فإن رغبته فى أن يحطم أباه استطاعت أن تظهر فى مستوى الشعور على نحو شك فى وجود الله ، وأن تبرر ذاتها فى نظر العقل على أنها نقمة على امتهان جسد أم . ومن المألوف أن يعد الطفل ما يصنعه أبوه بأمه خلال العملية الجنسية امتهاناً . ولم يكن الشعور الجديد الذى تحول إلى مجال الدين إلا تكراراً للموقف الأوديبى فلقى على التو ، نتيجة لذلك ، نفس المصير . على أنه لم يصل خلال فترة

الصراع إلى مستوى الإزاحة displacement ؛ فهو لم يذكر حججه على وجود الله ، كما لم يطلعنا على الأمارات الدامغة التى برهن الله بها لهذا الشاكّ على وجوده . ويبدو أن هذا الصراع قد تحول إلى صورة من الهذيان العقلى ، تتمثل فى تلك الأصوات التى تحذره من التنكر لله . ولكن نتيجة هذا الصراع تعود لتظهر مرة أخرى فى مجال الدين ، وكان مصير عقدة أوديب قد سبق أن حدد نوعها ، فكانت خضوعاً كليا لإرادة الله الأب . وبذلك صار الشاب مؤمناً ، وقبل كل ما كان قد تعلمه منذ عهد الطفولة خاصًّا بالله وبعيسى المسيح . لقد كانت له تجربة دينية ، ومر بعملية تحول .

هذه هى الواقعة ، وهذا هو تفسير « فرويد » لها . لقد كانت عملية التحول من الشك إلى الإيمان نتيجة لدوافع عاطفية . وكانت عقدة أوديب هى الدافع الخفى الذى انطلقت كل العمليات النفسية فيما بعد بتأثيره . ومشكلتنا التى كنا قد وصلنا إليها مع « جون » هى كيف نفسر تحولة من الشك والإلحاد إلى الإيمان .

ومع أن قصة هذا الطبيب تختلف قليلا عن قصة « جون » إلا أنه مجرد اختلاف فى مدى التعقيد الذى تتميز به قصة « جون » . وبعد ذلك فهناك تشابه كبير بين القصتين فى العناصر الأساسية . لقد كان المثير الأول لذلك الطبيب هو رؤيته ذلك المنظر المفزع الذى ذكره على نحو أو آخر بأمه . وجون قد أصابه نفس الفزع إزاء منظر زوجته المستسلمة للموت . وكون هذا المنظر قد ذكره بأمه لا يمكن الآن الشك فيه . وقد كانت الخطوة التالية فى قصة الطبيب هى نقمته على الخالق وشكه فى وجوده . وبالنسبة لجون نجد أنه يصور الموقف على أنه « لا شىء » ، وأن ليس فيه ما يخيف . والاستهانة بالموقف هنا — الصادرة من لاشعوره — تعنى لحظة قوة لنزعته الإلحادية . ثم نجد الصوت الخفى الذى يحذر الطبيب من التمرد على الله . يقابل ذلك إحساس « جون » فى أثناء تلك الأزمة برغبة غريبة فى الصلاة . فإن يكن الصوت المحذر لم يستطع أن يثنى الطبيب ، لقد عجز « جون » على أن ينفذ تلك الرغبة . ثم كان الصراع الذى انتهى بالإيمان دون أن يذكر الطبيب البراهين العقلية التى أقنعته . وكذلك لم نعرف ماذا تم فى صراع « جون » حتى رأيناه فى آخر مشهد من المسرحية يتقدم فى الكنيسة نحو الصليب . والجدال العنيف

الذى دار فى تلك الفترة بينه وبين « لفنج » لم يكن جدلا عقلياً ؛ فلفنج ينكر وهو يتحمس ، وكل ما تبدى من علامات الإقناع هو ذلك النور الذى صنع أمامه هالة حول صورة المسيح . وبهذا تحول « جون » — كما تحول الطبيب — إلى الإيمان . ترى أأكون مغالياً بعد ذلك لو قلت إن عقدة أوديب هى التى تفسر لنا عودة « جون » إلى الإيمان ، إيمانه القديم الذى عرفه وهو صبى ؟ إن حب « جون » لأبيه كذلك وهو طفل لا يمنع من هذا التفسير[1] ؛ لأن هذا الحب كان مستمداً من قوة الرمز الذى يمثله الأب ، أعنى الإيمان بالأب ، بعيسى المسيح . أما حبه لأمه فلا تفسير له إلا العقدة الأوديبية . وفى هذه الحالة يكون موقفه من أبيه هو موقف كل طفل يحب أمه .

وتفسير هذه المسرحية بعدُ على أساس من العقدة الأوديبية ليس بدعاً ؛ فقديماً « قدم « رانك Rank » فى مجلد ضخم له عن « عقدة الزنا بالمحارم incest complex (عام ١٩١٢) الدليل على صدق تلك الحقيقة المدهشة التى تقول إن اختيار مادة الموضوع ، بخاصة فى الأعمال المسرحية ، تحدده بصفة أساسية تلك الرقعة التى أطلق عليها التحليل النفسى اصطلاح « عقدة أوديب »[2] .

* * *

هذه هى التفسيرات النفسية التى يمكن أن نتقدم بها لهذا العمل الأدبى الكبير . وليس بين هذه التفسيرات تعارض ، وإنما هى يكمل بعضها بعضاً فتزداد الصورة أمامنا جلاء ووضوحاً . وهكذا يكون العمل الأدبى مادة نفسية خصبة ، وعالماً فسيح الأركان من الخبرة الإنسانية ، والحس العميق ، والمعرفة .

---

(١) راجع : *Freud* : op. cit., V 29. فهو يرى أن الطفل وإن احتفظ لأبيه بشعور الكراهية فإنه يحمل له كذلك قدراً من مشاعر الحب .

(٢) *Freud* : Collected Papers; vol. 5, p. 95.

الفصل الثالث

سر شهر زاد

« كانت الناس تسأل فى أواخر القرن التاسع عشر : كيف لاءم الفرد بين نفسه وبين الدنيا ، أما الآن فأول أما نسأل : كيف لاءم الفرد بينه وبين نفسه »

إميل لدفج

علاقة الإنسان مع ذاته علاقة غريبة وغامضة ومعقدة . والبحث عن أسباب الصراع المختلفة التى تنتاب الإنسان فى حياته لابد أن يأخذ فى الاعتبار الأول أهمية فحص هذه العلاقة أولا ثم يكون الانتقال بعد ذلك إلى البحث عن الدوافع البعيدة التى تفسر هذه العلاقة .

ومنذ قديم قامت الأسطورة فى حياة الإنسان بدور جوهرى ؛ فكانت بالنسبة له تفسيراً عاطفيا لعلاقته بالكون الأكبر macrocosmos والكون الأصغر microcosmos على السواء . هذا التفسير العاطفى قد يمس روح الإنسان كذلك فى غير العصر الأسطورى . فالأسطورة ما تزال حتى اليوم تعيش فى ضمير الناس على نحو أو آخر ، بل ربما قامت بدور كبير فى توجيه حياة الفرد والجماعة لا يقل فى أثره عن الدور الذى كانت تؤديه فى عصر الأسطورة .

غير أن هذا لا يمنع من أن ننظر إلى الأسطورة الآن على أنها تفسير غير كافٍ ، وأنها هى نفسها تحتاج إلى التفسير . فالعنصر العاطفى الذى تنطوى عليه يجعل التفسير الذى تتقدم به مغلفاً بكثير من الغموض . إن الأسطورة تصف فى الحقيقة أكثر من أنها تفسر . وهذا يجعلنا دائماً لا نملك إزاءها إلا أن نتساءل من وقت لآخر : لماذا ؟ وكيف ؟ ونحن بسؤالنا الأول نتطلب معرفة المبررات العقلية أو النفسية للوقائع ، وفى السؤال الثانى نتطلب الإلمام بالتفصيلات الحيوية الفعالة التى جعلت ما حدث ممكناً أو ضرورة لا مناص منها .

ومن هنا كانت علاقة الإنسان مع ذاته فى الأسطورة أمراً مبهماً ، يحتاج إلى

التفسير . وقد صنع الفنان من نفسه منذ وقت مبكر — وما يزال حتى اليوم — مفسراً للأسطورة . إنه يحاول دائماً أن يجيب عن هذين السؤالين : لماذا ؟ وكيف ؟ بأن يتجاوز الستار العاطفى الذى يغلف الأسطورة إلى ما يمكن أن تنطوى عليه من حقائق . ولما كانت الأسطورة لهذا ميداناً خصباً للتأمل والتفكير ، ولما كانت من الرحابة بحيث لا يمكن الاستحواذ على كل مضمونها دفعة واحدة ، كان طبيعياً أن نصادف للأسطورة أكثر من تفسير ، وأن يصنح كل تفسير بالقياس إلى الأسطورة . لقد ظلت أسطورة « أوديب » موضوعاً للتفسير منذ عهد سوفوكليس الإغريقى إلى « جان كوكتو » الكاتب الفرنسى المعاصر وإلى توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير من كتابنا المسرحيين . والذى لا شك فيه أن كل تفسير كان يستمد من فلسفة الكاتب وفلسفة عصره التوجيه إلى منهج التناول والتفسير .

وفى إطار الحضارة العلمية التى تسود العالم المتحضر فى عصرنا يكون من الطبيعى ألا ينفصل الكاتب عن معارف عصره ، حين يتعرض للأسطورة القديمة ، يتأملها ، ويحاول تفسيرها . وفى الصفحات التالية عرض للتفسير الذى يتقدم به كاتب مسرحى مشهور من كتابنا لأسطورة قديمة مشهورة وتحليل لهذا العرض . وأرجو أن يتضح لنا من خلال هذا التفسير وهذا التحليل كيف أن « علاقة الإنسان مع ذاته » هى الصورة التى تصنع صراع الإنسان ، وتحدد علاقته بما حوله ، وسلوكه العام .

١

كيف عرض « باكثير » القصة فى مسرحيته ؟

إننا نصادف فى البداية الملك « شهريار » ناعماً بحب زوجته « بدور » وإن كان هناك شيء ينغص عليه هذا الحب . فهو رجل شهوانى متسلط ، يحب أن يمارس الشهوة فى عنف ويرى فى ذلك قوام رجولته . أما بدور فيبدو أنها لم تكن من نفس النمط ، فلم تجاره فى نزواته ، وإنما حاولت أن ترتفع بنفسها عن ذلك الجموح العاطفى الذى كان يرضى « شهريار » . إنه يدعوها ذات مرة وهو فى نشوة حبه إلى الاستحمام معه فى حمام القصر بعد أن يأمر بأن يملأ الحوض خمراً لا ماء ، لكنها ترفض . وهى لم ترفض لأنها كانت تكرهه ؛ فقد أبدت فى نفس اللحظة استعدادها لأن تغمد السيف فى صدرها من أجله ، وإنما هى ترفض لأنها تربأ بنفسها أن

تظهر معه هكذا عارية . ولا يغني في إقناعها بذلك أن يأمر « شهريار » بإغلاق كل النوافذ والشرفات المطلة على الحمام . وعند ذاك يمضي الملك مغيظاً ليستحم مع جواريه .

ويثور الشك في نفس بدور فتظن أن هذا التحول كان يعني أن « شهريار » قد أخذ ينصرف بعاطفته عنها، وعند ذاك تفكر في وسيلة تعرف بها ما إذا كان «شهريار» قد انصرف حقًّا عنها أم أنه ما زال يحبها . ويهديها تفكيرها في امتحان حبه لها إلى أن تلفق خيانة من جانبها لترى إلى أي مدى يثور « شهريار ». فإذا تأزم الموقف كشفت له الحقيقة واطمأنت بذلك نفسها . وعند ذاك أمرت « القهرمان » أن يحضر لها عبداً أسود أدخلته مخدعها وأرسلت « القهرمانة » إلى « شهريار » تستدعيه . لكن « القهرمان » خاف عاقبة هذه اللعبة على نفسه فانفرد بشهريار قبل أن يدخل على بدور وأطلعه على حقيقة هذا التدبير . ويدخل « شهريار » متصنعاً البراءة ، ثم يتطور الموقف إلى اكتشافه العبد فيثور به ويهم بقتله ، وتحاول بدور أن تطلعه على الحقيقة لكنه لا يستمع إليها ويجهز على العبد ، ثم يتحول إليها فتحاول الفرار فيلحق بها ويقتلها كذلك .

ثم ننتقل إلى بيت نور الدين الوزير الذي كان « شهريار » قد أعفاه من منصبه لحزمه معه فنجد هناك « رضوان الحكيم » يقوم بتأديب ابنتيه « شهر زاد » و« دنيا زاد » . ورضوان هذا هو في الوقت نفسه مؤدب « شهريار » وله عليه دالة . ثم نعرف أن « شهريار » كان بعد مقتل زوجته بدور يخطب كل يوم فتاة لا تمكث معه أكثر من ليلة واحدة ثم يأمر جلاده في الصباح بقتلها . وفي الوقت نفسه كانت حال الشعب قد زادت سوءاً نتيجة لفساد الوزير الجديد « ركن الدولة » . ونعرف كذلك أن « شهريار » خطب « شهر زاد »، وأنها ستزف إليه بعد أسبوع . وكانت الأسرة ومعها رضوان الحكيم في هم من هذا . ثم يحضر اثنان في زي بائعي الخضر لمقابلة نور الدين في أمر مهم . ويعرفهما نور الدين ؛ إذ كانا من أصدقائه القدامى ، ويتحدث الجميع عن سوء الأحوال نتيجة لعبث « شهريار » وعسف وزيره . ويتحفظ نور الدين في البداية في الإدلاء برأيه ثم يقرر في صراحة أنه قد أعد للثورة وأنه ينتظر اللحظة المواتية. أما هذان الشخصان فقد كانا جاسوسين

لركن الدولة دسهما على نور الدين بعد أن اشترى ذمتهما للإيقاع به . وإنه لينقل إلى « شهريار » عبارات نور الدين فإذا بنا نفاجأ بشهريار فى بيت نور الدين يحاسبه على ما فاه به ، ويقرر أن تزف إليه « شهر زاد » فى نفس الليلة ، حتى إذا كان الصباح طوّح الجلاد برأسها ثم برأس نور الدين .

وهنا تظهر « شهر زاد » — وهى شخصية قوية حصيفة — فيؤخذ « شهريار » بجمالها ، حتى إذا ما تحدثت أخذ بروعة منطقها . وهو يقرر — وهو فى أسرها وبناء على طلبها — أن يمنح نور الدين أسبوعاً قبل أن يطوح الجلاد برأسه .

وتزف « شهر زاد » إلى « شهريار » ، وينصرف الجميع من القصر إلا « دنيا زاد » التى تختفى — بناء على تدبير سابق — فى مخدع الملك خلف ستار . ويقبل « شهريار » ويأخذ فى الحديث مع « شهر زاد » مأسوراً بمنطقها وجمالها وإن كان ذلك لم ينف من نفسه نية القضاء عليها فى الغد كسابقاتها . ثم يكتشف وجود « دنيا زاد » التى تصطنع السذاجة وتزعم أنها شريكة أختها فى « شهريار » لأنها تعودت أن تكون شريكتها وملازمة لها فى كل شىء . ثم يغلب على « دنيا زاد » النعاس فتصر على أن تنام فى سرير « شهريار » . وتبدأ « شهر زاد » تقص عليها قصة حتى تنام ، فيستمع « شهريار » للقصة مسحوراً . وبذلك يبقى « شهريار » على « شهر زاد » حتى يستزيد من قصصها الطريفة .

وتمضى على ذلك ألف ليلة وليلة ، و « شهر زاد » دائبة على قصصها و «شهريار » أسير لها . وقد نجحت هذه الخطة فى تحويل « شهريار » عن الفتك كل يوم بإحدى العذراوات ، والاستنامة إلى « شهر زاد » . لكنه كان فى هذه الفترة يهب كل ليلة من نومه ويجرد سيفه ويمضى إلى جناح بدور ليقتل شبح العبد وشبحها ثم يعود ليستأنف نومه . وهو لم يكن يدرى أنه يصنع هذا كل ليلة . وعند ذلك أدركت « شهر زاد » أنه ما زال مريض النفس وإن صار سليم العقل ، فتشاورت مع رضوان الحكيم ودبرت خطة لشفاء نفسه .

خرج « شهريار » ذات يوم للصيد بمفرده وتخلفت « شهر زاد » لتنفذ خطتها . استدعت « القهرمان » وطلبت إليه إحضار جارية سوداء ألبستها ملابس العبد وأدخلتها مخدعها وأمرت « القهرمان » ألا يخبر « شهريار » بشىء . ويأتى « شهريار »

فتستقبله « شهر زاد » على النحو الذى استقبلته به بدور من قبل . ثم يتطور الموقف بنفس الطريقة فيكتشف « شهريار » العبد فى مخدعه فيثور وينقم على « شهر زاد » ويقرنها ببدور وبكل النساء فى الخيانة . وتسرع « شهر زاد » إلى داخل المخدع لتستقبل « شهريار » شاهراً سيفه يبغى قتل العبد وقتلها . لكن « شهرزاد » تواجهه حاملة ملابس العبد مصطحبة الجارية فيسقط فى يده ، إذ يعرف أنه لم تكن هناك خيانة قط ، وأن الأمر لا يعدو المزاح . لكن أثر هذا المزاح كان كبيراً فى نفسه ، إذ ذكره بأن بدور لم تخنه كذلك ، وأنه كان يعرف حين قتل العبد وقتلها أنها ليست خائنة . عند ذلك يثوب إلى نفسه ، ويدرك فظاعة الجرم الذى ارتكبه . ويظهر رضوان الحكيم لكى يخفف عنه بأن يدعوه إلى التكفير عن ذنبه بأعمال الخير . ويكفر « شهريار » عن ذنبه ، لكنه يعاف حياته ويخرج ضارباً فى الأرض مثل « سندباد » .

٢

وهنا نبدأ فى مواجهة المشكلات التى تثيرها هذه المسرحية . وأول هذه المشكلات هى : لماذا قتل « شهريار » زوجته بدور التى بادلها الحب وهو يعرف أنها لم تخنه ، وأن ما رآه فى مخدعها لم يكن يشكل خيانة حقيقية ؟

إن القصة فى صورتها الأولية البسيطة لا تنطوى على هذا التناقض المحير ؛ إذ أن قتل الزوج زوجته بسبب خيانتها أمر يمكن فهمه دون عناء . إنه عمل يحمل تفسيره فى ذاته . أما قتل الزوجة التى تتفانى فى حب زوجها لمجرد صورة الخيانة المزيفة التى لم يدفع إليها إلا فرط الحب ، والتى كان « شهريار » نفسه يعرف زيفها ، فأمر محير يحتاج إلى شرح .

لقد أطلعنا « شهريار » نفسه على أنه انتهز تلك الفرصة للخلاص من زوجته ، فتغافل عن المزاح فى تدبيرها وحمله على أنه حقيقة تسوغ له قتلها . وإنه ليفاجئنا عندما يخبره « القهرمان » بتدبير بدور بهذا التصريح الغريب :

« شهريار : (فى رضى) فرصة ! فرصة رائعة ! (فى حقد) يا رجل ! يجب أن أمحوها من الوجود ! الآن . الآن وإلا فلن . . . »

أكان « شهريار » إذن يبيت فى نفسه التخلص من بدور ؟ هذا هو الظاهر

من تصريحه . ولكن لماذا ؟ ألم تكن بدور تتفانى فى حبه والإخلاص له ؟ فما الذى يدعوه إلى التخلص منها ؟ أيسعى الإنسان أحياناً إلى التخلص ممن يحبه ويتفانى فى حبه ؟

وقبل أن نجيب عن هذه الأسئلة ينبغى أن نعود إلى « شهريار » نفسه . لنرى ما إذا كان المؤلف يمدنا بالمبررات التى دفعته إلى فعلته .

وقد حرص المؤلف على أن يصوّر « شهريار » بالرجل الشهوانى العربيد الذى يستمد زهو رجولته من مظاهر شهوانيته وعربدته . وفى هذا الحوار بين « القهرمانة » وبدور يصوّر المؤلف هذه الشخصية :

« بدور : . . . إنه أصبح يكرهنى لا ريب فى ذلك .

القهرمانة : حاشا أن يكرهك يا مولاتى ، أين يجد مثلك ؟

بدور : بل فراش الجارية التى قلبتها أيدى النخاسين أحب إليه من هذا الفراش المصون . وقهقهات ندمائه المعربدين بين رنين الكأس ودخان الحشيشة والأفيون أندى على كبده من بسماتى البريئة الطاهرة . . . »

هذه الصورة كانت — كما قلت — مصدر زهو « شهريار » . وكانت بالنسبة له تأكيداً لرجولته . لكن بدور كانت تكره هذه الصورة وتنقم على « شهريار » من أجلها . وفى الوقت نفسه كان « شهريار » كارهاً للصورة التى رسمتها بدور لنفسها والتزمتها معه . وقد ظهرت تعاسته واضحة عندما رفضت مترفعة أن تستحم معه فى حمام القصر . وهى بذلك كانت قد طعنته فى مصدر زهوه ؛ فقد ارتبط معنى الرجولة عنده بتلك الصورة من الحياة التى كان يحياها . وكان استنكارها لهذه الصورة هو الذى جر عليها القتل . يتضح لنا هذا عندما واجهها بعد أن قتل العبد وهم بقتلها حيث يجرى الحوار بينهما على هذا النحو :

« شهريار : وسأقتلك أيضاً يا فاجرة .

بدور : (تهب فى وجهه) كذبت ! الله يعلم أنك لأنت الفاجر !

شهريار : (يتراجع قليلا ويبدو فى وجهه شىء من الرضى) الفاجر ؟ ؟ الفاجر يا بدور ؟ أنا فاجر عندك ؟

بدور : عند الناس جميعاً .

شهريار : (فى ابتسامة غريبة) وعندك أنت ؟

بدور : أنت مجنون !

شهريار : (تختفى الابتسامة من وجهه) مجنون !

بدور : نعم مجنون !

شهريار : (يستشيط غضباً) ألم تقولى الساعة إننى فاجر ؟

بدور : (تتوهم أن هذه الكلمة هى التى أغضبته فتلين لهجتها متوسلة) عفواً يا مولاى ، كانت منى زلة لسان .

شهريار : (يستشيط غضباً) زلة لسان ؟ إذن فلا مناص من قتالك » !

فنحن نلاحظ فى هذه القطعة الحوارية أن « شهريار » قد ذهب عنه الغضب حينما وصفته بدور بالفجور . كما نلاحظ أنه كان حريصاً على أن يعرف أن هذا ليس رأى الناس الآخرين وحدهم وإنما هو رأيها . وهو من أجل ذلك يلح على أن يعرف رأيها الشخصى . لكن بدور تعود فتصفه بالجنون فتختفى الابتسامة من وجهه ، لأنها بذلك كانت قد تحولت عن الوصف الذى يرضى زهوه لو أنها أقرت هى نفسها به . وهو حين يستشيط غضباً يذكرها بأنها تحولت عن الوصف الأول (وهو الوصف الذى يعنيه) إلى وصف آخر لا يهمه . ويحاول بالسؤال أن يعيدها إلى الوصف الأول . لكنها توهمت (خطأً بطبيعة الحال) أن ذلك الوصف قد أساء إليه (ولو كانت دقيقة الملاحظة لأدركت أن غضبه لم يزايله ، وأن الابتسامة لم تعل وجهه إلا حين وصفته بذلك الوصف) فأرادت أن تعتذر عنه . وكان اعتذارها بالنسبة له يعنى إنكارها لذلك الوصف وأنه ليس حقيقة فيه وإنما انزلق لسانها به . وعند ذاك زاد غضبه ورأى أن لا مناص من قتلها ، فقتلها .

هذه هى المبررات التى نستطيع أن نستشفها من المسرحية لتخلص « شهريار » من زوجته بدور . فبدور كانت تحب « شهريار » ولكنها كانت فى الوقت نفسه تصده عن شهوته صداً عنيفاً وتأخذ من شهوته هذه موقفاً حاسماً . أما «شهريار» فقد حاول أن يحبها ولكن هذا الصد منعه . ولهذه الظاهرة تفسيرها النفسى الذى يمكن أن يجلو لنا الموقف ويجيب على سؤالنا القديم : ما الذى دعا « شهريار » إلى التخلص من هذه الزوجة المحبة .

يعرف « لورنسى شافر » الصد بأنه الإحباط الناتج عن موقف ما ، فيمتنع الدافع من أثر عقبات خارجية أو من نشاط أشخاص آخرين . . . وقد أظهرت الأدلة التجريبية والتجارب العادية أن الصد البسيط قلما يؤدى إلى صعوبات توافقية خطيرة . فإن المرء إذا صُدّ يثابر عادة حتى يجد حلا ، أو ينصرف عن الهدف إذا كان مستحيل التحقيق . ولكن الصد فى كثير من الأحيان يؤدى إلى العدوان ، إلى ه جمة غاضبة على الشيء أو الشخص الذى يعترض السبيل[١] .

وبالنسبة لشهريار لم يكن الصد من ذلك النوع البسيط المأمون العاقبة ؛ فقد وجه هذا الصد ضد رغبة من أقوى الرغبات الإنسانية إن لم تكن — كما هو رأى « فرويد » — أقواها . وهى الرغبة الجنسية . وبهذه الرغبة ارتبط الحب فى نفس « شهريار » . وهو نفسه يؤكد هذا المعنى بدعوته لبدور للاستحمام معه فى حمام القصر ، ففى ذلك إرضاء لرغبته الجنسية العارمة ، أو إن شئنا لشراهته الجنسية . ومن ثم كان رفض بدور لهذه الدعوة صداً لشهريار من النوع الخطير . وفى مثل هذا الموقف تنتفى أولا إمكانية حب شهريار لبدور (وقد كانت صادقة الإحساس. حينما قررت بعد هذا الموقف أن « شهريار » لم يعد يحبها) . وتنشأ ثانياً الرغبة فى التخلص منها . « فعندما تكبت الرغبة الجنسية ينشأ الشعور بالعلاقات الوجدانية الحسية على أنها نضوب خطير للأنا . ويستحيل أن يكون الحب مُرضياً ، كما لا يمكن إثراء الأنا مرة أخرى إلا بانسحاب الرغبة الجنسية من موضوع هذه الرغبة »[٢] . ومن أجل ذلك خرج « شهريار » لكى يستحم مع الجوارى فى حمام من الخمر بعد أن امتلأت نفسه بكراهية بدور . وهو لم يصنع ذلك رغبة منه فى مجرد إغاظتها أو إثارتها كما قد يبدو للوهلة الأولى ، وإنما هى رغبة منه فى تأكيد الذات والدفاع عنها . حتى إذا ما أتيحت له الفرصة انقض على بدور فأجهز عليها . وكان بذلك قد تخلص نهائيا من ذلك العامل المناوئ لتحقيق ذاته .

ثم تحكى القصة أن عملية القتل هذه ظلت تتكرر من جانبه مع العذراوات . وعند ذلك يحق لنا أن نتساءل : لماذا كان « شهريار » يصنع هذا مع علمه بأن

---

(١) ميادين علم النفس ، ص ٣٦٣ .

(٢) *Freud* : Collected Papers, IV 81.

خيانة بدور لم تكن دافعه الحقيقى لقتلها لأنه لم تكن هناك خيانة على الإطلاق ؟

ويمكننا الآن أن نفسر ذلك من خلال ما قدمنا من تحليل . فالمؤكد أن تفسير هذه الظاهرة فى ضوء مسألة الخيانة غير صحيح . ومع أن « شهريار » نفسه يزعم هذا الزعم . أى أن كل النساء فى نظره خائنات مثل بدور . إلا أن هذا الزعم لا يمكن الاطمئنان إليه . فالمرجح أن يكون زعمه هذا مجرد محاولة لتغطية موقفه الآخر الذى كان يرى فيه كل النساء مثل بدور حقا ولكن ليس فى خيانتها . إن كل النساء بالنسبة له (وجدير بالملاحظة أنه كان يختار بنات عذراوات ليصنع بهن صنيعه) كن مثالا لبدور فى تعففها واستعلائها على نزواته الشهوانية المجنونة . ومن ثم كان قتله لهن تأكيداً دائماً لذاته ومحافظة على وجوده .

لكن « شهريار » لم يكن ليتم بهذا الدافع الكامن فى لاشعوره . وتمت فى نفسه عملية إزاحة آلية نقلت رغبته الأولى فى التخلص من زوجته إلى مستوى الحقيقة . كانت هذه الرغبة الخبيثة فى نفسه تتمثل على هذا النحو : لابد من التخلص من بدور . ربما خانتنى فقتلتها . والآن وقد قتلها فقد استدعى القتل بقية أجزاء الصورة الكامنة فى نفسه والمرتبطة بهذا القتل . عند ذلك استقر فى نفسه أن الخيانة كانت حقيقية . لأنه قتلها . وهذه العملية من الربط بين أجزاء الصورة والاستنتاج المعكوس ليست غريبة فى منطق اللاشعور .

لكن تحقيق هذه الرغبة وإن أرضى اللاشعور إلا أن شعور « شهريار » الواعى يدرك تماماً أن النتيجة ليست منطقية مع المقدمات ، أى أن القتل ليس نتيجة للخيانة ، لأن الخيانة فى الواقع لم تحدث . ومن ثم كان الصراع الذى يظل «شهريار» يعانى منه حتى تأتى « شهر زاد » لتحل كل أزمته .

وماذا صنعت « شهر زاد » ؟

كان عليها أولا أن ترضى غرور « شهريار » وموضع زهوه . كان عليها أن تشعره بأنه — كما نقول فى لغتنا الدارجة — رجل « فتك » ؛ فهذا أول خطوة فى سبيل استمالته والسيطرة عليه . وهى بعد أن يقبلها تسدل النقاب على وجهها ثانية فيدور بينهما هذا الحوار :

« شهريار : ويلك ماذا تصنعين ؟

شهر زاد : أتقى يا مولاى نظرات عينيك . إنهما مخيفتان .
شهريار : ماذا يخيفك فيهما ؟
شهر زاد : ما يخيف الفتاة الغريرة من عينى الرجل الفاتك !
شهريار : (يشرق وجهه بشراً) الفاتك ؟ ما يدريك أننى كذلك ؟
شهر زاد : هذا يا مولاى حديث الناس قاطبة .
شهريار : ماذا يقول الناس عنى ؟
شهرزاد : ولى الأمان ؟
شهريار : نعم .
شهرزاد : يقولون إنك أكبر زير نساء أنجبته امرأة !
شهريار : (يضحك) وتخشيننى من أجل ما سمعت ؟
شهرزاد : كنت يا مولاى أخشاك من أجل ما سمعت ، أما الآن . . .
شهريار : (يغيض البشر من وجهه) هيه ؟
شهرزاد : فقد صرت أخشاك من أجل ما رأيت !
شهريار : (يعود البشر إلى وجهه) ماذا رأيت ؟
شهرزاد : أعفنى يا مولاى » .

ويستمر هذا الحوار الذى تدغدغ فيه « شهر زاد » مشاعر الزهو فى « شهريار » ، تلمح تارة وتصرح تارة أخرى فى لباقة وكياسة . ويخطر لشهريار أن « شهرزاد » ربما فكرت فى النجاة من المصير الذى قدره لها بهذ الأسلوب من الحديث الشائق فيقرر أن سيف الجلاد ينتظرها كذلك فى الصباح لا مفر .

« شهرزاد : مولاى ليس سيف الجلاد هو الذى أخشاه .
شهريار : عجباً . . . فماذا تخشين ؟
شهرزاد : أخشى ما هو أهول من سيف الجلاد . . أخشى نارك !
شهريار : (فى شيء من الرضى) نارى ؟
شهرزاد : نعم . . . نارك التى تهفو إليها نفسى ولكنى لست أقوى عليها بعد! »

وهكذا تتخذ « شهر زاد » فى محاورة « شهريار » أسلوباً آخر مناقضاً لأسلوب بدور ، وهو الأسلوب الذى يرضى غرور « شهريار » . إنها تحدثه عن عينيه

الفاتكتين وعن ناره التي تهفو نفسها إليها . إنها لا تنكره إذن كما صنعت بدور .
بل تجعل مصدر إعجابها به وميلها إليه أنه « زير نساء » .

وقد أفادت هذه الخطوة الأولى فى صرف « شهريار » عن قتل « شهر زاد »
وإن قرر أنه إلى حين . وكيف يقتلها فى الصباح وقد لقى فيها نفسه ؟ ! لقد أبدت له
أشياء مغرية تنم عن أشياء أخرى فيها ربما كانت أكثر إغراء . فلا بأس إذن فى
أن يتمهل فى قتلها .

« شهريار : (يبتسم مزهواً) ومتى تقوين على نارى يا . . . فراشتى الجميلة ؟!

شهرزاد : أمهلنى عاماً يا مولاى » .

ويمهلها « شهريار » عاماً ، ويمتد هذا العام إلى ألف ليلة وليلة . وقد وفقت
« شهر زاد » إلى كسب هذا الوقت بفضل قصصها الشائعة التى كانت تقصها على
« شهريار » كل ليلة . ولكن أكانت أزمة « شهريار » حقاً قد انتهت ؟ ألم يعد يعانى
أى صراع داخلى ؟

تقول القصة إنه أصيب بمرض السير فى أثنا النوم somnambulism ؛ فكان
يستيقظ كل ليلة ويجرد سيفه ويذهب إلى جناح بدور ثم يسمع صوته وهو يردد
عبارة « قتلتك يا فاجرة »، ثم يعود ليستأنف نومه . ومعنى هذا أن أزمته لم تكن قد
حلت نهائياً ، وأنه ما زال فريسة صراع نفسى معذب . صحيح أنه كف عن قتل
العذراوات ، لكنه لم يكف عن قتل بدور . فما معنى هذا ؟

لقد قلنا إن « شهريار » كان يعرف أن بدور لم تخنه ، لكن رغبته اللاشعورية
ثبتت فى نفسه نتيجة لعملية استنتاج معكوس أنها خانته . ومن ثم كان الصراع
فى نفس « شهريار » بين الحقيقة التى يعرفها يقيناً والحقيقة المزيفة التى زينتها له
رغبته الدفينة . ولو انتصرت الحقيقة اليقينية لاستشعر « شهريار » الذنب . ومن
ثم كان من الطبيعى أن تكافح الحقيقة المزيفة ضد هذا الشعور ، بأن تؤكد مراراً
تلك الحقيقة الزائفة ، أى الخيانة . وقد كان هذا التأكيد قبل ظهور « شهر زاد »
يتمثل فى الفتك بالعذراوات شبيهات بدور ، أما الآن وقد نجحت « شهر زاد »
فى حمله على الإقلاع عن ذلك داء اللاشعور ينتهز فرصة نوم « شهريار » ليؤكد
له الخيانة ، ومن ثم كانت يقظته الحالمة كل ليلة وقتله شبحها . وبذلك استعاض

« شهريار » عن قتل العذراوات بقتل بدور نفسها مرات ومرات . ومن هنا كان العلاج الذى قدمته إليه « شهر زاد » علاجاً سطحياً ؛ فهى وإن تكن قد حررت عقله لم تحرر روحه . إن روحه كانت ما تزال منشقة على ذاتها .

لهذا فكرت « شهرزاد » فى علاج آخر جذرى ، وذلك بأن تنتقل من مخاطبة عقله إلى مخاطبة أغوار نفسه . أن تجعل ذاته تواجه نفسها ، وأن تقر فى لاشعوره أن الخيانة لم تقع . فإذا تم ذلك انفصمت تلك الوحدة النفسية التى كانت تجمع فى لاشعوره بين القتل والخيانة . وعند ذلك ينتقل شعوره بالقتل على أنه كان عقاباً على الخيانة فيظهر أمام عقله الواعى فى صراحة وقوة على أنه كان تجنياً منه على بدور يستحق التفكير .

لكن هذه المحاولة لم تكن بالأمر اليسير . لقد أرضت « شهر زاد » فى « شهريار » رجولته وفحولته ، وسايرته فى هذا الاتجاه حتى سيطرت عليه . لكنها لا يمكن أن ترده سليماً معافى قبل أن تمهد نفسه تمهيداً خاصاً لقبول أى محاولة جديدة ، أعنى أنه كان من الضرورى إقناع « شهريار » بصورة الحياة التى كانت بدور ترغب فى أن تعيشها معه ، تلك الصورة التى تسمو على الشهوة الجنسية والفحولة وما أشبه . فإذا هى نجحت فى إقناعه بهذه الصورة سهل عليها فيما بعد أن تضعه وجهاً لوجه أمام نفسه ، وأن تقنعه من خلال ذلك بأن الخيانة لم تقع .

لهذا نجد « شهرزاد » تبدى فى قصصها غراماً خاصاً بشخصية قصصية هى شخصية « سندباد » ، مما يثير فى نفس « شهريار » الغيرة . وهو يسأل « شهر زاد » :

شهريار : . . . اصدقينى ، هل تحبينه أكثر منى ؟

شهرزاد : نعم ، سأظل أحبه أكثر منك حتى تكون مثله فأحبك حينئذ خيراً منه .

شهريار : أكون مثل هذا الصعلوك !

شهرزاد : البطل بطل يا مولاى ولو كان صعلوكاً » !

ويستمر هذا الحوار فتؤكد « شهر زاد » أنه لا توجد امرأة فى الدنيا لا تتمنى أن تكون للسندباد . وهى بهذا تأتيه من الجانب الضعيف فيه ، لأنه فخور بأنه « زير نساء » ، أى أن النساء يغرمن به ، لكن ها هو ذا شخص آخر يفوقه فى

هذه الناحية . ولكن فى أى ناحية كان « سندباد » يفوقه ؟ إن « شهر زاد » تزعم أنه كان رجلا . فيمتعض « شهريار » لهذا الوصف . أتعنى « شهريار » أنه ليس رجلا ؟ لكنها توضح له ماذا تعنى من وصفه بالرجل . إنها تعنى أنه رجل مغامر جرىء اتخذ الدنيا كلها وطنه وشاهد من عجائب الأرض ما لم يشهده مثله. وهنا يسرى عن « شهريار » ؛ إذ يدرك أنها لم تقصد أنه يفوقه فى الفحولة ، وإنما تعنى بكلمة الرجل معنى آخر . ولكن :

« شهريار : (كأنما سرى عنه) أهذه هى الرجولة التى تقصدين ؟

شهر زاد : وأى رجولة !

شهريار : (باسماً) عهدى بالنساء يعشقن الفحولة !

شهر زاد : أهون بها مزية تفضلكم فيها التيوس والديكة !

شهريار : (يقهقه ضاحكاً) . . . »

وبهذا أحدثت « شهر زاد » تحولا فى معنى الرجولة لدى « شهريار » . إن الرجولة التى يظنها فى نفسه ، والتى لم تنكرها « شهر زاد » ليست إلا النزعة البهيمية فى الإنسان ، إنه رجل حيوان ، أما « سندباد » فرجل إنسان . وفى وسع الرجل أن يكون رجلا حيواناً ، لكن مكانته فى النفوس لن تكون مثل مكانته حين يصير رجلا إنساناً . إن النساء يملن إلى الرجل الأول ، ولكنهن يتعشقن الرجل الثانى .

وبهذا التمهيد غيرت « شهر زاد » من مفهوم « الرجل » لدى « شهريار » وجعلته يتشوف لأن يكون مثل « سندباد » . وهى بهذا قد نجحت فى إشعاره بحقارة رجولته التى كانت دائماً مصدر زهوه ، والتى كان اعتزازه بها سبباً فى جنايته على بدور .

وعند ذاك خطت « شهر زاد » الخطوة الأخيرة فى علاجها الحاسم ؛ فنراها تدبر موقفاً شبيهاً بالموقف الذى كانت بدور من قبل قد دبرته ، لكنها كانت أكثر منها حرصاً وحذقاً . فقد رأينا أنها استبدلت بالعبد جارية ألبستها ملابس العبد ، حتى إذا ما ثار « شهريار » واسترجع الحادث القديم وربط بينه وبين الموقف الحالى كشفت « شهر زاد » اللعبة فيسقط فى يده ، ولا يجد مفراً من الإذعان . لقد هيأت له « شهر زاد » بذلك لحظة يقظة يعاين فيها جريمته ، بعد أن فجرت لاشعوره

وكشفت عن العلاقات الزائفة التى صنعها فى سبيل أن يحقق « شهريار » رغبته القديمة . أما وقد صارت هذه الرغبة لديه محتقرة ، أو أنها لم تعد كل شىء فى مقومات الرجل ، فقد أدرك «شهريار» أن « بدور » لم تكن مخطئة . عند ذاك ينظر إلى مفتاح جناحها ملياً والدموع فى عينيه ، ثم يندفع يلثمه ويضمه إلى صدره وهو يتمتم : « قتلتها وهى بريئة . قتلتها وأنا أعلم أنها بريئة ! » ثم يترنح ويجلس على الأريكة ينتحب كالطفل . لقد واجه « شهريار » نفسه أخيراً لكى ينفى من نفسه كل الرواسب التى كدرت كيانه طوال تلك الفترة . أما « شهر زاد » فكان مثلها فيما صنعت مثل الجراح الذى يعيد فتح الجرح الذى كان قد التأم على فساد ليستخرج منه الأذى كيما يلتئم على طهارة ونقاء .

* * *

إن كل الصراع الذى عانى منه « شهريار » راجع إلى « الشعور بالذنب » . وربما جاز لنا الآن أن نطلق على هذا الشعور « عقدة شهريار » . فالشعور بالذنب هو الذى حدد علاقة « شهريار » بذاته ؛ إذ أنه بسبب هذا الشعور لم يكن يستمتع بذات موحدة . كانت ذاته منقسمة على نفسها ، وكان ذلك نواة الصراع الذى عاشه . وهو لكى يتخلص من هذا الصراع كان لابد من أن تتحد ذاته المنقسمة . ولكى تتحد ذاته كان عليه أن يتخلص من شعور الذنب . وهو لكى يتخلص من شعور الذنب كان من اللازم إشعار الذات بهذا الذنب على نحو واضح من خلال الضمير . وهو لكى يخلص ذاته آخر الأمر كان عليه أن يرضى هذا الضمير . وقد وفقت « شهر زاد » فى محاولتها الوصول بشهريار إلى مرحلة إشعار الذات بالذنب من خلال الضمير ، فلم تبق إلا الخطوة الأخيرة لتحرير الذات وهى إرضاء الضمير . عندئذ يقوم « رضوان الحكيم » بهذه المهمة ، فيشير على « شهريار » فى تلك المرحلة بأن يكفر عن ذلك الذنب بأعمال خيرة إيجابية . عند ذاك التأمت ذات « شهريار » وتحررت نفسه . لقد وجد « شهريار » ذاته أخيراً ، أو وجدت ذاته نفسها .



الباب الرابع

فى الأدب الروائى



تمهيد

المرجح أن التعبير القصصى أقدم أنواع التعبير الفنى التى لجأ إليها الإنسان منذ البداية وليس الشعر . فقد كان رب الأسرة حين يعود إلى أهله مع المساء يجلس إليهم ليحكى لهم مغامرات اليو م كله بكل ما تحمل من طرافة وإثارة . وكانت حكايته على هذا النحو ضرورة بالنسبة له بعد عناء يو م طويل من السعى والعمل ، كما كان لها أثرها فى بقية أفراد الأسرة الذين يجدون فى الأب رمزاً للبطولة . فكانت الحكاية بذلك وسيلة ترفيه من جهة ، وسجلا لمغامرات الإنسان وكفاحه الدائب فى الحياة من جهة أخرى . وقد لازمت هاتان الصفتان الفن القصصى فى كل أشكاله على مدى الزمن ، ولا يمكن أن يقال إنه تخلى عنهما فى عصرنا الحديث . فما زال الناس يتوقعون من العمل القصصى المتعة إلى جانب الخبرة على حد سواء ، وقل أن يظفر عمل قصصى منهم بالتقدير إذا لم يؤد هذه المهمة المزدوجة . وطبيعى أن طريقة استمتاع الناس بالقصة تختلف ، حتى ليصعب على الإنسان أن يحدد عناصر الإمتاع التى ينبغى توافرها فى العمل القصصى حتى يلقى القبول من جميع الناس . والجماليون يعزون هذه المتعة ببساطة إلى الإطار ، إلى الشكل الذى تقدم فيه القصة . ومن ثم أمكن تحديد العناصر الشكلية التى يمكن أن تجتذب قارئ القصة وتشده إليها . غير أن الملاحظ أن التزام هذه العناصر لا يكفى فى كثير من الحالات لإحداث المتعة المنشودة ؛ فقد تتوافر فى العمل القصصى كل العناصر الشكلية المرصودة ولكنه يفشل فى إحداث تلك المتعة . وفى الوقت نفسه نجد أعمالا قصصية لا تتوافر فيها تلك العناصر ولكنها مع ذلك قادرة على أن تأسرنا إليها . والغالب أن الأعمال القصصية العظيمة هى من هذا النوع الأخير .

ولقد اصطنع الإنسان على مر الزمن وسائل مختلفة من التعبير ، نشط بعضها فى زمن ، وتخلف فى زمن غيره ، كما تطورت أنواع التعبير نفسها لكى تفى بحاجة كل عصر . وقد أصاب الفن القصصى من هذا ما أصاب الأنواع الأخرى . ويعد القرن الثامن عشر الفترة التى احتلت فيها القصة مكاناً مرموقاً ؛ فقد شهد هذا

العصر مولد القصة الفنية ، وكان ظهور شعب قارئ فى هذا القرن من العوامل الفعالة فى رواجها وازدهارها . ويحدثنا روبرت لدل R.Liddell عن خطورة الدور الذى قامت به القصة فى هذا القرن فيقول : « لقد نجحت القصة فى تصوير الشخصية وهى تعمل وتتحرك أكثر من المسرحية . والعقول التى كان من الممكن أن تجذبها المسرحية فى العصور الأخرى اجتذبها القصص »[١] . ومنذئذ أخذت القصة دورها الحقيقى فى الأدب ، وكان لابد أن يتفهم الناس أسرار هذا النوع الذى أسرهم إليه ، والذى استطاع أن يحتل فى وقت من الأوقات مكان الأدب المسرحى العريق المستقر .

لم تكن للقصة قواعد وأصول تقليدية كما كان الشأن بالنسبة للأدب المسرحى ، تقاس بها ويحكم عليها على أساس منها . لكن القصة عريقة كما قلنا فى ضمائر الناس ، بل ربما كان كل الناس قصاصين بمعنى من المعانى ؛ فهم يحكون دائماً الحكايات مما رأوا وسمعوا . لكنهم صاروا يواجهون فى القصة شيئاً غير ما يعرفون وما يستطيعون . فقد صار من الواضح أن الروائى يحكى أحداثاً طريفة وقعت لأشخاص معينين ، لكنه لا يحكى هذه الأحداث لمجرد طرافتها . إنه لا يكتفى بذكر ما حدث ، لكنه يحاول أن يشرح لماذا حدث ما حدث . فخلف الحوادث يقع المعنى الذى يريد إليه القاص . ومن ثم لم تعد المتعة تستمد من مجرد معرفة الأحداث الطريفة فى ذاتها بل من التفسير الذى يقدمه القاص لها ، من المعنى الكلى القائم وراء الأحداث . وصار القارئ يقبل هذا المعنى أو يرفضه معتمداً على مقدرة المؤلف فى إقناعه بأن النتيجة التى انتهى إليها تتفق سواء مع خبرته الخاصة بالحياة أو مع الحياة كما يصورها المؤلف[٢] . وبذلك صارت الفكرة فى القصة عنصراً أساسياً موثوقاً به لإعجابنا أو عدم إعجابنا بالقصة . أما الإطار أو الشكل فيبدو أنه ليس حاسماً كالفكرة فى تحديد إعجابنا أو عدم إعجابنا بالقصة . وأوضح مثال لذلك قصة « الحرب والسلام » لتولستوى ؛ فنحن نعجب بها رغم افتقارها إلى النضوج الشكلى . يحدثنا عنها « پرسى لبوك P.Lubbock » فيقول : « إن

---

(١) *Liddell (R.)* : A Treatise on the Novel; Jonatan Cape, London 1947, pp. 17-18.

(٢) *H. Shaw* & *D. Bement* : Reading the Short Story; Harper & Brothers, New York 1941, p. 11.

عمل القصاص هو أن يخلق الحياة، والحياة هنا قد خلقت بلا جدال، والذى ينقص هو الرضاء الناتج عن الصورة السوية المتماسكة . وقد كان من الخير وجود هذه الصورة ، هذا كل ما فى الأمر ؛ ولكننا قد حصلنا على قصة رائعة بدونها »[١] .

والظاهر أننا حين نعجب بفكرة القصة لا نلغى الإطار من حسابنا نهائياً ، لأن طريقة التناول لها دخل كبير فى اقتناعنا بالفكرة أو عدم اقتناعنا . فالقصة ليست مستودعاً للأفكار ، وإنما هى عمل فنى قبل كل شىء . والحقائق التى تتضمنها القصة أو تشير إليها هى قبل كل شىء حقائق مستكشفة من خلال الواقع الحىّ الذى يصوّره الكاتب . وهى لن تلقى القبول إلا بهذا الوصف ، أى حينما ينجح الكاتب فى أن يفسر لنا ما حدث — أى فى أن يفسر الحياة — من خلال الأحداث نفسها . فلكى ينجح الكاتب لا يغنيه الوقوع على فكرة طيبة هنا وحقيقة علمية هناك ينسج لها الأحداث ويخترع لها الشخصيات ؛ فالقصة التى تتبع مثل هذا المنهج لابد أن تفتقد جوهر الفن .

وهذا يوصلنا إلى مشكلة القصة النفسية .

والقصة النفسية طور حديث من أطوار القصة ، لكنها بلا شك ليست وليدة القرن العشرين. ويمكننا ببساطة أن نقسمها قسمين بارزين هما القصة قبل « فرويد » والقصة بعده . والقصة النفسية قبل « فرويد » هى القصة التى حاول مؤلفها أن يتغلغل فى أغوار النفس البشرية من خلال الملاحظة الدقيقة لسلوك الشخص وتصرفه إزاء الأحداث ، وأن يفسر هذا السلوك وهذا التصرف من خلال معرفته بالأحوال العقلية والنفسية لهذا الشخص . فهو يصنع فى الحقيقة دائرة تبدأ من الشخص لتعود آخر الأمر إليه . وفى خلال هذه العملية يستكشف الكاتب من الحقائق ما له طبيعة إنسانية عامة من خلال تفهمه لطبيعة الأفراد الخاصة . وكاتب القصة النفسية قبل « فرويد » لا يمكن أن يقال إنه كان جاهلا بعلم النفس وحقائقه . يؤكد هذا تلك السخرية اللاذعة التى سخر بها « دستويفسكى » من المحلفين فى قضية مقتل الأب فى قصته « الإخوة كارامازوف ». فقد كان معظم هؤلاء المحلفين من الفلاحين ، وكان غريباً أن يوكل إليهم أمر البت فى قضية هى فى المكان الأول قضية « نفسية »

(١) *Lubbock* (*P.*) : The Craft of Fiction; Traveller's Lib. 1926, p. 40.

— كما يقول . غير أن معرفته بعلم النفس أو ببعض حقائقه لم تكن هى السبب فى كتابته القصة ، أى أنه لم يكتب القصة لكى يصوغ تلك الحقائق فى أسلوب جديد ، وإنما تبدو الحقائق النفسية التى تتضمنها القصة مستكشفة للمؤلف من خلال الأحداث والوقائع والتفصيلات وصفات الأشخاص وسلوكهم . والقصة بعد هذا تكتفى بتصوير المشكلة ، وقد تقترح لها الحل ، لكنها فى الحالين لا تفرض على نفسها أفكاراً خارجية ، ولا تستمد هذا الحل من علم النفس الباثولوجى مثلا .

أما القصة النفسية بعد « فرويد » فتتفق فى كثير مع القصة النفسية قبله وتختلف عنها فى وجوه . فالقرن العشرون هو قرن علم النفس ؛ فيه استقل علم النفس عن الفلسفة وصار له كيانه الخاص ، وتأسس علم النفس التحليلى على يد « فرويد » وتلاميذه ، واتسعت مهمته حتى شملت كل القضايا الإنسانية التى تبحث فى العلوم الأخرى متفرقة . وقد توصل علماء النفس التحليلى إلى الكشف عن الدوافع العميقة للسلوك فى أغوار النفس . وهدفهم البعيد هو الوصول إلى حل للمشكلة الكبرى ، مشكلة الحياة . وقد وجد كتاب القصة فى القرن العشرين كثيراً من الحقائق التى استكشفها هؤلاء العلماء متاحة لهم . ولما كانت مشكلتهم الكبرى هى كذلك فهم الحياة والإنسان فقد وجدوا فى تلك الحقائق المستكشفة ضالتهم ، وراحوا ينسجون هذه الحقائق فى قصصهم .

وهنا ينقسم كتاب القصة النفسية فى القرن العشرين إلى مجموعتين ؛ مجموعة تتصف بالأصالة والمقدرة الفنية ، أمثال جيمس جويس وفرجينيا وولف وألدوس هكسلى و د . ه . لورنس ، أولئك الذين استغلوا الحقائق النفسية المستكشفة لعلماء التحليل النفسى استغلالا فنياً ، وكانت قصصهم بمثابة تجارب يكمل بعضها بعضاً وينبنى لاحقها على سابقها[1] ، وأولئك الذين أرادوا تقليدهم ولكنهم كانت تنقصهم المقدرة الفنية الفذة التى كانت لأساتذتهم ، فكانت قصصهم مجرد تقرير أو صياغة جديدة للحقائق النفسية المتداولة .

وكثير من القراء يلقون عنتاً فى قراءة قصة القرن العشرين النفسية ، وقد لا يطيقون

---

(١) انظر : *Chrisine Michel* : Psychology in the modern Novel; a thesis submitted for the M.A. Degree, Faculty of Arts, Cairo-Univ. 1957, p. 163.

المضى فى قراءتها حتى النهاية ، لأنهم ربما افتقدوا فيها العناصر الشكلية التقليدية التى ألفوها فى القصص الأخرى والتى كانت تجذبهم إلى القصة وتمتعهم . وهى خاصة من الخواص التى تختلف بها القصة النفسية فى القرن العشرين عنها قبله . لكن المؤكد أن كتاب القصة النفسية الكبار فى القرن العشرين قد وفقوا فى تصوير كثير من الجوانب الخفية فى النفس الإنسانية .

وإذا كان مما يعيب القصة بوصفها عملا فنياً أن تكون مجرد صياغة لحقائق علم النفس التحليلى أو حقائق أى علم من العلوم فإن استخدام المنهج التحليلى فى دراسة القصة والكشف عما تنطوى عليه من حقائق لا يمكن أن يكون معيباً . فالأديب يفسر الحياة ، وهو لذلك ملزم بأن يستخدمها مباشرة ، أن يستخرج منها كل ما تنطوى عليه من حقائق جوهرية . أما الناقد فإنه يفسر العمل الأدبى ، ومن حقه أن يستغل كل ألوان المعرفة المتاحة له كيما يستخرج من العمل الأدبى كل ما يمكن أن ينطوى عليه من قيم . وكل ما يمكن أن يذكر به الناقد الذى يصطنع المنهج التحليلى فى دراسته للعمل الأدبى هو أن يكون على حذر فى التأويل لكيلا يحمل الأشياء أكثر من طاقتها .

الفصل الأول

الإخوة كارامازوف *

عرض وتحليل

« هذا جناه أبى على »
أبو العلاء المعرى

فى مستهل هذه الرواية يستعرض الكاتب تاريخ حياة أسرة كارامازوف . ورب هذه الأسرة هو « فيودور وفيتش كارامازوف» . وقد تزوج مرتين وأنجب من زوجته الأولى ابنه « ديمترى » ومن الثانيةابنيه « إيفان » و « ألكسى » . أما زوجته الأولى فقد انتحرت فى نهر عميق جارف بعد أن تبين لها أنه من الصعب الاستمرار فى الحياة مع هذا الزوج الذى ظهرت لها حقارته ووضاعته. وقد ورث « فيودور » عن زوجته ثروة طيبة ، وفى الوقت نفسه أهمل ابنه منها ، ولم يكن قد جاوز من العمر ثلاث سنوات ، وتركه لخادمه « جريجورى » يرعاه . وعاش الطفل مع الخادم الأمين فى كوخه طوال عام . أما أبوه فلم يفكر فى رؤيته بل انغمس فى الموبقات . وفى تلك الأثناء عاد « بيوتر ألكسندروفتش ميوسوف » من أبناء عمومة أم الطفل — عاد من باريس بعد أن قضى فيها أعواماً طوالا . ولم يجد هذا الأخير صعوبة فى أن ينقل الطفل إلى بيته ويتولى رعايته وتربيته ، لكنه ما لبث أن عاد إلى باريس وترك الطفل فى رعاية إحدى بنات عمومته فى موسكو ، التى ما لبثت أن توفيت فانتقل الطفل إلى بيت رابع . وقد نشأ « ديمترى » مؤمناً بأن أمه تركت له بيتاً صغيراً وقطعة من الأرض كان أبوه يستغلهما وأنه يستطيع حين يبلغ سن الرشد أن يعيش معتمداً على نفسه . ولم يستطع — حين شب — أن ينهى دراسته الثانوية فالتحق بإحدى المدارس العسكرية وأرسل إلى القوقاز فترة وحصل على ترقية . ثم أخذ يعيش حياة بوهيمية وينفق الأموال الطائلة ، ولم يتلق من أبيه أى مال حتى بلغ سن الرشد . عند ذاك قدم ليرى أباه لأول مرة ويسوى أمر ممتلكاته معه . وما لبث أن تركه بعد

* قصة الروائى الروسى الكبير فيودور دستويفسكى.

أن حصل منه على قدر من المال ، على أن يرسل إليه أبوه دفعات من دخل الأطيان دون أن يعرف قيمة هذا الدخل الحقيقية . وقد ظل أبوه طيلة أربعة أعوام يرسل إليه دفعات ضئيلة من المال جاء بعدها « ديمترى » لكى يصفى حسابه نهائياً مع أبيه ، لكنه فوجئ بأنه لم يعد يملك شيئاً ، وأنه أخذ ثمن كل ما يملك وأكثر . وكان ذلك بداية النزاع الطويل بين « ديمترى » وأبيه .

أما الزوجة الثانية فقد وضعت طفلها الأول « إيفان » فى السنة الأولى لزواجها وطفلها الثانى « ألكسى » — أو « إليوشا » — بعده بثلاث سنوات . وقد تعذبت كسابقتها مع زوجها لمجونه واستهتاره حتى ألم بها مرض عصبى ، وتوفيت عندما كان « ألكسى » فى الرابعة من عمره . وقد ترك الوالد الطفلين كسابقهما لخادمه « جريجورى » وانصرف إلى ملذاته . ثم انتقل الطفلان بعد ذلك إلى بيت أرملة ثرية عجوز كانت من قبل ترعى أمهما قبل زواجها . وقد أوصت قبل وفاتها لكل من الطفلين بألف روبل تنفق على تعليمهما حتى يبلغا سن الرشد . وانتقل الطفلان بعد ذلك إلى بيت « يفيم بتروفتش » سيد نبلاء الولاية الذى تولى تربية الطفلين وتعليمهما على نفقته الخاصة ، مدخراً لهما ما أوصت به الأرملة وما أضيف إليه من فوائد .

وقد أظهر « إيفان » نبوغاً مبكراً وميلا إلى الدراسة ، واستطاع أن يصل إلى كتابة المقالات فى الصحف وأن يكتسب بذلك شهرة . وقد فوجئ الناس به يذهب لزيارة والده ، وعجبوا من أن نزاعاً بينهما لم يقع ، وأنهما يعيشان معاً فى وئام تام رغم أن « إيفان » لم يكن يعاقر الخمر أو يحب حياة التهتك . واتفق أن عاد « بيوترميوسوف » من باريس وتعرف على الشاب وأعجب به أيما إعجاب لما كان عليه من العلم .

أما « إليوشا » فلم يكن قد أتم دراسته الثانوية عندما توفى « يفيم » فانتقل إلى بيت سيدتين تمتان بصلة قربى بعيدة إلى « يفيم » . وقد استقر عزم « إليوشا » وهو لم ينته بعد من دراسته الثانوية على أن يذهب إلى مسقط رأسه حيث زار قبر أمه . ولأول مرة اجتمع شمل الأسرة المشتتة . وقد كان وصول « إليوشا » سابقاً على وصول أخويه . وقد استهوته شخصية الناسك فى دير البلدة فاتجه إلى دراسة اللاهوت وملازمة هذا الناسك دون أن يلتزم بنظام حياة الرهبان .

ورغبة فى فض النزاع الحاد بين « ديمترى » وأبيه عقدت الأسرة اجتماعاً فى الدير بحضور الناسك « زوسيما » ، وقد صحب الأسرة إلى هذا الاجتماع « ميوسوف » .

وكانت جلسة صاخبة ، تبودلت فيها التهم بين « فيودور » و « ميوسوف » ، ثم بين « فيودور » وابنه « ديمترى » . ولولا أن الناسك كان شاهداً الموقف لوقعت جريمة بين المتنازعين ، لكن حضوره فيما يبدو أجل وقوع هذه الجريمة إلى ما بعد .

ونعرف بعد ذلك أن النزاع بين الأب وابنه « ديمترى » يتجاوز المسألة المالية إلى النساء . فقد هجر « ديمترى » خطيبته « كاترينا » الفتاة الجميلة من أجل امرأة غنية لعوب اسمها « جروشنكا » . وقد أغرم الأب كذلك بهذه المرأة التى كانت تهدف إلى ابتزاز أموال الأب من جهة والاحتفاظ بالابن كما تتزوج منه من جهة أخرى ، لكنها فى الوقت نفسه كانت تتوق للتعرف على « إليوشا » المترهب وجذبه إلى بيتها . وقد احتالت على ذلك بأن أرسلت إليه فى الدير مع إحدى السيدات الملتمسات البركة من الناسك رسالة خاصة تستدعيه فيها لأمر مهم . وحين انفضت جلسة الأسرة فى الدير كان الأب قد أفرغ كل ما فى جعبته من سهام طعن بها الدير ورهبانه ، وكان أن أمر ابنه « إليوشا » بمغادرته وعدم العودة إليه . وخرج « إليوشا » مطيعاً لأمر أبيه ، وتردد كثيراً فى الذهاب إلى « جروشنكا » . وفيما هو يجتاز إلى بيتها أقصر الطرق مر من خلال حديقة خلفية لأحد البيوت كانت ملاصقة لبيت والده . وفجأة لقى أخاه « ديمترى » فى ركن من هذه الحديقة . ودار بين الأخوين حديث طويل قص فيه « ديمترى » مغامرته القديمة مع خطيبته « كاترينا » وكيف أنه يريد فسخ هذه الخطبة بعد أن وقع فى غرام « جروشنكا » . ويطلب « ديمترى » من أخيه أن يكون رسوله إليها ليبلغها هذا الأمر ، كما يطلب إليه فى الوقت نفسه أن يذهب إلى أبيه ويطلب منه مبلغ ثلاثة آلاف روبل حتى ينفذها إلى « كاترينا » . وكان يعلم أن أباه لن يدفع درهماً واحداً بعدما تطور هيامه بجروشنكا ، وأنه لابد أن يحول دون زواج ابنه « ديمترى » منها . وكان الأب قد أعد لها مبلغ ثلاثة آلاف روبل وطلب إليها المجىء إلى بيته ، وكان هذا هو السبب فى تخفى « ديمترى » فى تلك الحديقة المجاورة حتى لا يمكن لأبيه منها ، وإلا فربما اضطر إلى قتله والتخلص منه . ويذهب « إليوشا » إلى أبيه فيجد معه أخاه إيفان ، ويدور بين ثلاثتهم وباشتراك الخادمين جدل دينى حاد . ثم يفاجأ الجميع بديمترى يندفع إلى داخل البيت فى ثورة عارمة ظناً منه أن « جروشنكا » قد جاءت إلى أبيه

من الباب الخلفى . ويطرح « ديمترى » أباه على الأرض ويلكزه بقدمه فى وجهه ، ويحول « إيفان » و « إليوشكا » دونه والإجهاز عليه ، فيمضى بعد أن يذكر « إليوشا » بضرورة الذهاب إلى « كاترينا » . وحين يذهب « إليوشا » إلى « كاترينا » يفاجأ بوجود « جروشنكا » لديها . لقد كانت « كاترينا » قد دعتها إليها لتصل معها إلى اتفاق بشأن « ديمترى » . وبعد أن وعدتها « جروشنكا » فى البداية بأنها لن تتزوج من « ديمترى » عادت — بعد مجىء « إليوشا » — فأنكرت ذلك وقالت إن لها الحرية فى أن تقرر ما ترى . وتدرك « كاترينا » أنها خدعت ، وينقلب الجو الودى بين السيدتين إلى تراشق بالسباب ينتهى بخروج « جروشنكا » .

ولما كان الأب قد سمح لابنه « إليوشا » بالعودة إلى الدير فقد خرج هذا الأخير من بيت « كاترينا » وقد جن الليل قاصداً الدير . وعند شجرة صفصاف تقع على مفترق طرق قبيل الدير لقيه أخوه « ديمترى » وعرف منه كل ما جرى فى بيت « كا ترينا » . وفى الدير كان الناسك « ميوسوف » قد شارف الوفاة ، لكنه وقد عرف أن « فيودور » كان قد طلب إلى « إليوشا » العودة إليه فى الصباح فقد أمره بالخروج مرة أخرى من الدير إلى الحياة لأن له فيها رسالة لابد أن ينفذها .

وعاد « إليوشا » إلى البيت فوجد أباه يحتسى القهوة ، ودار بينهما حديث كشف فيه الأب عن كرهه لابنه « إيفان » كذلك ؛ إذ تبين له أنه على استعداد لمعاونة أخيه « ديمترى » فى الحصول على « جروشنكا » كى يخلو له الجو مع « كاترينا » . وهو فى ذلك يقف ضد أبيه لمصلحته الخاصة وإن كان ذلك بطريق غير مباشر . ويطلب الأب وهو فى ثورة غضبه أن يتركه « إليوشا » بمفرده على أن يعود إليه فى الغد . ويخرج إليوشا قاصداً بيت السيدة « خولاكوف » تلبية لدعوة « ليزا » ابنتها التى ينتوى الزواج منها . وهناك يجد « كاترينا » وأخاه « إيفان » يبحثان موقفهما . ثم يشترك الجميع فى بحث هذا الموقف الذى ينتهى بأن تقرر « كاترينا » البقاء من أجل « ديمترى » . ويخرج « إيفان » وقد قرر الرحيل إلى موسكو . أما « كاترينا » فتقدم إلى « إليوشا » مائتى روبل وتطلب إليه تقديمها للضابط المعزول الذى كان يعمل لحساب « فيودور » ضد ابنه « ديمترى » تعويضاً عن الإهانة التى ألحقها به « ديمترى » فى أحد الحانات . ويذهب « إليوشا » إلى بيت هذا الضابط ، ويبذل

جهداً كبيراً فى إقناعه بأخذ المبلغ ، ويكاد ينجح فى ذلك ، لكن الضابط يعيد إليه المبلغ — رغم حاجته الأسرية الماسة إليه — إبقاء على كرامته .

ويعود « إليوشا » إلى بيت « خولاكوف » حيث يدور بينه وبين « ليزا » حديث غرامى يؤكدان فيه حبهما وعزمهما على الزواج . أما « كاترينا » فقد كانت ما تزال تعانى من حالة الهستريا التى ألمت بها . ويخرج « إليوشا » باحثاً عن أخيه « ديمترى » فيذهب إلى البيت الريفى فى الحديقة المجاورة لبيت أبيه . وهناك يشهد موقفاً غرامياً بين خادم أبيه الشاب والفتاة ذات الرداء الطويل التى تقيم فى ذلك البيت الريفى .
ويعرف « إليوشا » من الخادم أن « إيڤان » و « ديمترى » أخويه قد تواعدا على العشاء فى إحدى حانات البلدة ، فيذهب لتوه إلى هناك فيلقى « إيفان » وحده .
ولأول مرة يدور بينهما حديث طويل كشف فيه « إيڤان » عن فلسفته فى الوجود والإيمان والألم والعقاب والحرية وما أشبه بما يؤكد أنه غير ملحد ، وأنه كذلك ليس مومناً ، وأن قضيته تقع بعيداً خلف « الإيمان » و « الإلحاد » . فإذا ما انتهى بينهما هذا الحديث عاد « إليوشا » إلى الدير و « إيڤان » إلى بيت أبيه . وقبل أن يلج الدار قابل الخادم « سمير دياكوف » ودار بينهما حديث عن زيارة « جروشنكا » المتوقعة للأب ، وعن الإشارات التى اتفق عليها الأب مع هذا الخادم عند وصولها ، وكيف أن « ديمترى » استطاع بالتهديد أن يعرف منه هذه الإشارات . وقضى « إيڤان » ليلته مؤرقاً ، حتى إذا كان الصباح شد رحاله إلى موسكو لغير رجعة ، وفى نيته أن يبدأ هناك حياة جديدة .

وحين عاد « إليوشا » إلى الدير وجد الأب « زوسيما » ما يزال على قيد الحياة . وقد تجمع بعض الرهبان فى حجرته وقام يقص عليهم تاريخ حياته منذ طفولته ، يتخلل ذلك تعليقات ذكية له على الأحداث ، ومناقشة لبعض قضايا العقيدة . وقد كان المتوقع أن تحدث بعض المعجزات عندما يسلم الناسك روحه ، ولكن حدث — على العكس — ما بلبل الخواطر وأشاع التمرد والثورة فى رجال الدير . ذلك أن جسد الناسك قد بدأ يتحلل بعد وفاته وهو ما يزال مسجى فى حجرته ولما يمض الزمن المعتاد للتحلل ، وأخذت تنبعث منه رائحة كريهة . وسرعان ما انتقل الخبر إلى المدينة فأحدث بين الناس لغطاً كثيراً . أما « إليوشا » فقد نكب بهذا الحادث

فى ناسكه ، وربما تزعزع إيمانه ، حتى إن « راكتين » استطاع أن يستدرجه — بعد أن رأى منه العزم على الخروج من الدير — إلى شرب الفودكا والذهاب إلى « بجروشنكا » .

وكانت مفاجأة لجروشنكا أن تلقى « إليوشا » ، فأخذت تبثه غرامها ، لكنها عدلت عن فكرة الإيقاع به بعد ما رأت من سماحة نفسه إلى أن تشرح له عذابها النفسى وحقيقة مشاعرها إزاء « ديمترى » و « إيڤان » أخويه من جهة ، وإزاء الضابط الذى غرر بها وهى فى سن السابعة عشرة ويريد الآن العودة إليها من جهة أخرى . وقبل أن يغادر « إليوشا » و « راكتين » بيتها تكون عربة قد وصلت من قبل ذلك الضابط لحملها إليه . ويعود « إليوشا » إلى الدير مع المساء ، ويدلف إلى حيث الناسك ما يزال مسجى فيمعن فى الصلاة . ويغفى مرة وهو راكع فتتراءى له رؤية غريبة ؛ إذ يرى الناسك يتحدث إليه بلحمه ودمه كأنه لم يفارق الحياة . وأخيراً يتذكر أنه نسى فى ذلك اليوم أمر أخيه « ديمترى » تماماً .

أما « ديمترى » فقد كان تفكيره فى خلال اليومين السابقين قد هداه لأن يحل أزمته المالية حلا جديداً . ذهب إلى التاجر العجوز الثرى الذى كان راعياً لجروشنكا وصاحب الفضل عليها وعرض عليه أن ينقده ثلاثة آلاف روبل مقابل أن يقدم له « ديمترى » كل الوثائق التى تثبت ملكيته لحرش من الأحراش يقدر ثمنه بثلاثين ألف روبل ويتولى هو مقاضاة أبيه الذى كان قد استحوذ على الحرش مستعيناً بتلك الوثائق . لكن الرجل العجوز رفض العرض ودل « ديمترى » — وهو ينوى العبث به — على رجل يتجر فى الخشب ويهمه الحصول على هذه الصفقة .

ولقى « ديمترى » العناء فى الوصول إلى هذا التاجر الذى خيب مساعيه فى قبول الصفقة ، فعاد وقد لمعت فى رأسه فكرة اقتراض مبلغ الثلاثة آلاف روبل من السيدة « خولاكوف » ، لكن هذه السيدة خيبت ظنه كذلك . وخرج من بيتها مهرولا فتعثر فى الخادم العجوز التى تعمل لدى التاجر « سامسونوف » ، فلما سألها عما إذا كانت « جروشنكا » ما تزال لدى سيدها قررت أنها لم تمكث لديه طويلا بعد أن كان « ديمترى » قد أوصلها إلى بيته . وأسرع « ديمترى » إلى بيت « جروشنكا » ليرى ما إذا كانت قد عادت إليه أم أنها عرجت على بيت أبيه . فلما لم يجدها

هناك أيقن أنها قد ذهبت إلى أبيه . وأسرع إلى هناك ، وتسلق السور ، وفيما هو يراقب البيت رأى أباه من خلال النافذة مهموماً . ولم يستطع أن يقطع فيما إذا كانت « جروشنكا » لديه أم لا إلا بعد أن طرق الشباك الطرقات المتفق عليها بين الأب و « جروشنكا » فأطل أبوه على التو بعد أن فتح النافذة وأخذ ينادى « جروشنكا ». وأسرع دون أن يسمع جواباً إلى الباب يفتحه . واتفق أن كان الخادم العجوز قد خرج من كوخه ليقفل باب الحديقة الصغير فرأى « ديمترى » وهو ينطلق هارباً ، فعدا وراءه ، ولم يلحقه إلا وهو على السور ، فتشبث بساقه ، لكن « ديمترى » ضربه بيد هاون كان قد أخذها عند لحظة انطلاقه من بيت « جروشنكا » فخر جريحاً . وانطلق « ديمترى » إلى بيت صديق له موظف كان قد رهن لديه غدارتيه منذ بضع ساعات لقاء عشر روبلات كى يستردهما ، ثم جهز عربة واشترى الكثير من المشروبات الروحية والحلوى وانطلق به الحوذى إلى « موكرو » حيث لحق هناك بجروشنكا .

وفى الفندق كانت « جروشنكا » وصديقها القديم البولندى وحارسه واثنان من بلدة « ديمترى » يجلسون فى إحدى الحجرات الفسيحة . وينضم إليهم « ديمترى » فى هدوء بعد أن يرحب به مواطناه و « جروشنكا » . ويبتهج « ديمترى » ويدور بين الجميع حديث ودى . ثم يلعبون الورق ويخسر « ديمترى » مائتى روبل . ويتوقف اللعب ، وينتحى « ديمترى » بالسيدين البولنديين حجرة أخرى صغيرة ويعرض على الضابط صديق « جروشنكا » القديم مبلغ ثلاثة آلاف روبل مقابل أن يذهب لتوه ولا يعود . ولكن هذا الأخير يرفض ويعود ليخبر « جروشنكا » بالأمر ويتبادل مع « ديمترى » بعض الألفاظ الجارحة . ويحضر صاحب الفندق الذى سمع طرفاً من الصياح لكى يعلن أن البولندى لص ، لأنه استخدم فى اللعب أوراقاً معلمة . ويتطور الموقف سريعاً لصالح « ديمترى » فيخرج الضابط البولندى وهو يأمر « جروشنكا » أن تتبعه إن كانت تريد الزواج منه وإلا ذهب إلى الأبد . وتبقى « جروشنكا » فى مكانها فى صحبة مواطنيها و « ديمترى » ، ويأوى البولنديان إلى حجرتهما . ويقضى « ديمترى » و « جروشنكا » والمواطنان الروسيان ليلة كلها سكر وعربدة وغناء ورقص حتى يبلغ الإعياء من « جروشنكا » مبلغه فيحملها « ديمترى » إلى السرير ويركع بجانبها وقد طوقها بذراعيه . ولم يمض وقت طويل حتى قبض

على « ديمترى » بتهمة قتله لأبيه . وأجرى معه التحقيق على الفور ، وكانت كل الأدلة تقود إلى أنه هو قاتل أبيه ، إلا أن شيئاً واحداً كان يبلبل خاطر المحققين ؛ فإنهم عندما قاموا بتفتيشه لم يجدوا معه غير ثمانمائة روبل ، ولما حسبوا ما صرفه فى تلك الأمسية وجدوه لا يزيد على سبعة آلاف روبل ، فأين إذن بقية الثلاثة آلاف روبل إن كان حقاً قد سرق مثل هذا المبلغ من أبيه بعد قتله إياه ؟ ثم أخذت أقوال الشهود ، ونقل « ديمترى » إلى سجن المدينة ريثما يتم إجراء التحقيق مرة أخرى .

وعاد « إيڤان » إلى المدينة على الأثر ، وزار أخاه فى السجن ، وظلت «جروشنكا» خمسة أسابيع مريضة ، كانت بعدها تزور « ديمترى » كل يوم . وقد كان « ديمترى » يتشاجر معها كل مرة بدافع ما سماه الغيرة ؛ إذ عرف أنها عادت للعطف على صديقها البولندى القديم بعد أن ساءت حاله وصار إلى الفقر المدقع . وقبل يوم المحاكمة بيوم زارها « إليوشا » فأطلعته على هواجسها من أن « ديمترى» و« إيڤان » ـ تعاونهما « كاترينا » ـ يدبران أمراً فى الخفاء ، وطلبت من « إليوشا » أن يذهب ليطلع لها على السر . وقد ذهب « إليوشا » فعرف من أخيه « ديمترى » أن أخاهما « إيڤان » كان قد استقر رأيه على أن يبذل كل ما يستطيع لكى يمكن « ديمترى» من الهرب بعد ما تنتهى المحاكمة . أما الدافع الذى جعل « إيڤان » يفكر فى هذا فربما كان شعوراً خفياً بأنه هو الذى اقترف الجريمة يوم سافر إلى موسكو فى الوقت الذى كان مرجل الأحداث فيه يغلى ؛ فقد تخلى بذلك عن حماية أبيه . لكن هذا المعنى لا يمكن أن يصح إلا إذا كان الخادم الشاب « سميردياكوف » هو الذى قتل الأب « فيودور » . وقد زار « إيڤان » هذا الشاب ثلاث مرات استطاع خلالها أن يستخلص منه اعترافاً بأنه هو القاتل وليس « ديمترى » ، وأنه هو الذى سرق المبلغ ، لأنه هو الوحيد الذى كان يعرف مكانه . وقد أكد هذا بأن أخرج من جوربه حزمة من المال قدمها لإيڤان . وقد كان « إيڤان » فى البداية لا يشك فى أن أخاه « ديمترى » هو القاتل ، أما الآن فقد عرف القاتل الحقيقى ، وعرف أنه على أقل تقدير شريك فى الجريمة ، لأنه كان عالماً بكل ما كان « سميرديا كوف » يبيته من تدابير ، ومع ذلك فقد أفسح له المجال بسفره إلى موسكو فى ذلك اليوم .

وحين عاد « إيڤان » إلى بيته أصابته نوبة من الهذيان لم يفق منها إلا على طرقات

أخيه « إليوشا » العالية على النافذة . وكانت مفاجأة أن أخبره أن « سمير دياكوف » قد شنق نفسه ، بل لقد استولت عليه حالة حادة من الهذيان ؛ إذ لماذا قتل « سمير دياكوف » نفسه إن لم يكن هو قاتل الأب . وعليه فإن « إيڤان » هو المجرم الحقيقى ؛ لأنه هو الذى ترك أباه وسافر إلى موسكو مع فهمه لما كان يدور فى نفس « سمير دياكوف » حينذاك من تدبير .

فإذا كان اليوم التالى وقف « إيڤان » ضمن الشهود ليعلن أمام المحكمة أنه هو القاتل الحقيقى ، وأن « سمير دياكوف » هو الذى نفذ الجريمة ، وأن « ديمترى » برىء من دم أبيه . وقدم حجته المادية على ذلك مبلغ الثلاثة آلاف روبل التى أعطاها إياه«سمير دياكوف » بالأمس. ولكن لما كانت حالة « إيڤان» النفسية والعقلية على قدر كبير من السوء فقد نظرت إليه المحكمة على أنه مريض يهذى ولا يعتد بأقواله . وقد استطاع المحامى اللامع الذى جاء من بطرسبورج للدفاع عن « إيڤان » أن يفند أقوال شهود الإثبات بكشف كذبهم . ولا سبيل إلى تلخيص ما دار فى المحاكمة هنا ، وكل ما يمكن هو أن كفة « ديمترى » كانت طوال الوقت تتأرجح ، وكان من أسباب هبوطها ذات مرة هبوطاً يكاد يكون نهائياً أن عادت « كاترينا ».— بعد أن كانت قد أدلت بشهادتها فى صالح « ديمترى » وبعد أن أدلى « إيڤان » بشهادته التى اتهم فيها نفسه وبرأ أخاه ، ونظراً لأنها كانت تحب « إيڤان » أكثر من حبها « ديمترى » — عادت فقدمت للمحكمة رسالة كان قد بعث بها « ديمترى » إليها وهو مخمور فى الحانة قبل وقوع الجريمة بيومين يقول فيها إنه سيضطر إلى قتل أبيه إذا هو فشل فى الحصول على مال . وقد أفاد المدعى العام من هذه الرسالة أيما فائدة . وقد كانت خطبة المدعى العام وخطبة محامى الدفاع استعراضاً لذكاء كل منهما فى تشكيل القضية والوصول إلى غايته . والغريب أن كليهما قد لجأ إلى التحليل النفسى لكى يصل أحدهما إلى إدانة المتهم والآخر إلى تبرئته . وكانت جملة محامى الدفاع المشهورة هى أن « التحليل النفسى سلاح ذو حدين » .

ومع أن الشعور العام كان عند نهاية الدفاع إلى تبرئة المتهم فإن المحلفين قالوا

بإدانته . ومن ثم كان على « ديمترى » أن يقضى عشرين عاماً يعمل فيها فى مناجم سيبريا ، إلا أنه بذلك سيكون وحيداً ، ولن يسمح له بالزواج من « جروشنكا » واصطحابها معه إلى سيبريا . وقد وقع على الأثر فريسة حمى عصبية نقل بسببها إلى المستشفى . وكان غاية ما يصبو إليه آنذاك أن تأتى « كاترينا » لزيارته والصفح عنه . وقد أخذت « كاترينا » على عاتقها تدبير خطة الهروب لديمترى ، تلك الخطة التى عرفت تفصيلاتها من « إيڤان » من قبل . وكان « إيڤان » حينذاك ما زال يرقد مريضاً فى بيتها . وقد كانت « كاترينا » تعرف بطبيعة الحال أن « ديمترى » سيصطحب معه فى هربه غريمتها « جروشنكا » .

١

هذه هى الخطوط العامة للقصة ، وإن كان من المؤكد أن هذا التلخيص قد أفقد القصة حيوية التفصيلات التى تؤدى فى القصة دوراً أساسياً ، لكنه على كل حال ضرورى بالنسبة للقارئ الذى لم يتح له قراءتها من جهة ، كما أنه يسهل علينا مهمة الإشارة إلى الأحداث فى خلال عملية التحليل دون الحاجة إلى سرد المواقف متفرقة.

والظن الغالب — وهو ظن لا يخلو من الحقيقة — أن أبطال قصص « دستويفسكى » صورة منه إلى حد ما . وهذا يتمشى مع حقيقة أن الكاتب — أياً كان نوع العمل الأدبى الذى يكتبه — يستمد الكثير من تجربته الشخصية ، كما يعبر عن كثير من آرائه وأفكاره وموقفه العام من الحياة ومشكلات الإنسان فى بناء عمله الفنى . ومن ثم كانت الحقيقة النفسية التى تقول إن فهمنا لشخصية الكاتب — إذا كان ذلك متاحاً — يساعدنا كثيراً فى فهم عمله الأدبى وتفسيره . ومن حسن الحظ أن أطرافاً كثيرة وجوهرية من حياة « دستويفسكى » معروفة لنا . ولن نعطى أنفسنا الحق فى تحليل شخصيته من خلال هذه المعرفة ، فقد سبقنا إلى ذلك « فرويد » [1] ، رأس مدرسة التحليل النفسى ، ومن ثم فإننا نكتفى هنا بعرض تحليله ابتغاء الاستنارة به — إن كان ذلك مستطاعاً — فى تحليل القصة ذاتها .

---

(١) انظر تحليل « فرويد » لشخصية « دستويفسكى » فى كتابه : Collected Papers ، المجلد الخامس ، الفصل الحادى والعشرين .

وقد لوحظ — فى ضوء العلاقة المفروضة بين الكاتب وشخصياته الروائية — أن شخصيات « دستويفسكى » متردية دائماً فى الخطيئة أو الجريمة . ومن ثم كان اتهام « دستويفسكى » نفسه بأنه خاطئ أو مجرم . وربما يثير هذا الوصف الاعتراض للوهلة الأولى . ذلك أن المجرم لابد أن يكون — وفقاً لرأى « فرويد » — أنانياً مفرطاً فى الأنانية ، وأن يكون لديه ميل قوى للتدمير . وهذا الوصف يقتضى — من جهة أخرى — أن يفتقد المجرم الحب ، أن يفتقد الإدراك العاطفى للأمور الإنسانية .

وبالنظر إلى « دستويفسكى » يظهر أنه كان على نقيض ذلك ، مما يجعل وصف « المجرم » بالنسبة له يبدو غير صحيح . أيعنى هذا أن فكرة العلاقة بينه وبين شخصياته الروائية غير قائمة ، ومن ثم تسقط الدعوى من أساسها ، تلك التى تقول إن العمل الأدبى صورة مجسمة لنفسية الكاتب ، وتعبير عن تجاربه وأزماته الخاصة ؟ لقد كان « دستويفسكى » — على نقيض شخصياته فيما يظهر — فى حاجة شديدة للحب ، كما كانت لديه المقدرة الفائقة عليه ، تلك المقدرة التى تظهر فى صور مبالغ فيها من العطف ، والتى جعلته — كما يقول « فرويد » — يحب ويتقدم بالمساعدة حيث كان من حقه أن يكره وينتقم ، كما هو الحال — على سبيل المثال — فى علاقته بزوجته الأولى وعشيقها . فإذا كان الأمر كذلك فلابد من التساؤل عما قد يغرى بتصنيف « دستويفسكى » ضمن المجرمين . والجواب عن ذلك — كما يقدمه « فرويد » — هو أن هذا الإغراء يبرز فى اختياره لمادته من جهة ، ذلك الاختيار الذى يقف عند الشخصيات القاسية المغتالة الأنانية دون غيرها من الشخصيات ، الأمر الذى يبرز وجود ميول مماثلة فى روحه ذاته ، وكذلك يبرز — من جهة أخرى — فى بعض الحقائق المقررة فى حياته ، كولعه بالقمار ، وإقراره المحتمل بالتعدى جنسياً على فتاة صغيرة . وهذا التناقض يمكن أن يفسر بالتحقق من أن النزعة الهدامة التى كانت غاية فى القوة عند « دستويفسكى » ، والتى كان من الممكن فى سهولة أن تصنع منه مجرماً ، قد وجهت فى حياته الواقعة بصفة أساسية ضد شخصه ذاته (إلى الداخل بدلا من الخارج) ، ومن ثم أمكن التعبير عنها بالماسوشية والشعور بالذنب . ومع ذلك فإن شخصية « دستويفسكى » تنطوى على قدر كبير من السادية ، يظهر فى قابليته للانفعال ، وحبه للتعذيب ، وضيق نفسه حتى بأولئك

الذين أحبهم ، كما يظهر كذلك فى الطريقة التى يعامل بها قراءه بوصفه مؤلفاً . ومن ثم فقد كان ساديا مع الآخرين فى الأمور البسيطة ، أما فى الأمور الكبيرة فقد كان ساديًّا مع نفسه ، أى أنه كان فى الحقيقة ماسوشياً ، بمعنى أنه كان ألين الناس عريكة وأحناهم وأسرعهم إلى مد يد المعونة .

فإذا ظهرت شخصيات « دستويفسكى » الروائية مناقضة لسلوكه الظاهر فإنها فى الحقيقة لا تناقض تكوينه النفسى . إنها تمثل الصورة أو الصور التى كان من الممكن أن يأخذها سلوكه ذاك . إنها تعبير عن رغباته الدفينة التى لم يستطع تحقيقها . ومصدر شقائه هو نفسه مصدر شقاء شخصياته .

ومن ثم فقد لاحظ كثير من كتاب السير العلاقة بين مقتل الأب فى قصة « الإخوة كارامازوف » ومصير أب دستويفسكى نفسه . ويميل « فرويد » — من جهة التحليل النفسى — إلى أن يعد هذه الحادثة أقسى جرح فى حياة «دستويفسكى» وأن يعد تأثره بها نقطة تحول فى عصابه . فماذا كان مظهر ذلك فى حياته ؟ وكيف شكل سلوكه وموقفه من الناس والحياة ؟

كان « دستويفسكى » يعانى منذ سنيه المبكرة من نوبات تلم به بين الحين والحين ، قبل أن يصاب بالصرع epilepsy بزمن طويل . وقد كان لهذه النوبات دلالة الموت ؛ فقد كان مبعثها الخوف من الموت ، كما كانت تتضمن حالات من السبات والنعاس . وقد أصابه هذا المرض فى البداية عندما كان ما يزال صبيًّا فى شكل حالة من السوداوية المفاجئة التى لا أساس لها ؛ فكان يشعر — كما أخبر هو صديقه « سولييڤيف » فيما بعد — كأنه سيموت على التو . وكان يتبع ذلك فى الواقع حالة تشبه الموت الحقيقى . ويخبرنا أخوه « أندريا » أنه — أى فيودور — اعتاد ، حتى عندما كان ما يزال يافعاً ، أن يترك مذكرات صغيرة قبل أن يذهب لينام يقول فيها إنه يخشى أن يستغرق فى ذلك النوم الشبيه بالموت فى أثناء الليل ، ومن ثم يرجو أن يؤجل دفنه خمسة أيام .

ومعنى مثل هذه الحالات المرضية الشبيهة بالموت أو المقصود منها معروف . فهى تدل على الاتحاد مع شخص ميت ، سواء أكان شخصاً قد مات حقًّا أم أنه ما يزال حياً وإن كان المريض يرجو له الموت . والحالة الثانية — فيما يرى « فرويد » —

أكثر أهمية ؛ إذ تحمل النوبات عندئذ معنى العقاب . لقد رغب شخص فى موت آخر ، وهو الآن نفس الشخص الآخر ، وهو نفسه ميت . وهنا يؤكد التحليل النفسى أن الشخص الآخر بالنسبة للصبي هو فى العادة أبوه ، وأن النوبة (التى تسمى هستيرية) هى من ثم عقاب ذاتى على رغبة الموت لأب مكروه .

فدوستويفسكى يعانى من شعور بالذنب ، وهو يحاول أن يتخلص من هذا الشعور . وهو لن يتخلص منه إلا بأن ينال العقاب . وليس هذا الشعور ظاهرة فردية ، وإنما هو قديم قدم الإنسان ، منذ أن ظهرت الجريمة على وجه الأرض . ويعد قتل الأب — وفقاً للرأى المشهور — الجريمة الأساسية والأولية للإنسانية وللفرد على السواء . إنها المصدر الأصلى فى كل حالة للشعور بالذنب ، وإن كنا لا نعرف — كما يقول « فرويد » — ما إذا كانت هى المصدر الوحيد . إن علاقة الصبي بأبيه — فى رأى « فرويد » — علاقة تناقض وجدانى . فبالإضافة إلى الكراهية التى تدفعه إلى التخلص من الأب بوصفه منافساً نجده يكن له فى العادة قدراً من المشاعر الرقيقة كذلك . وهذان الاتجاهان العقليان كلاهما يشتركان فى التوحيد بينه وبين الأب ؛ فالصبي يريد أن يكون فى مكان أبيه لأنه يعجب به ويريد أن يكون مثله ، ولأنه كذلك فإنه يريد أن يبعده من طريقه. ثم يواجه هذا التطور عقبة كأداء. ففى وقت معين يدرك الطفل أن محاولة إبعاد الأب من الطريق بوصفه منافساً قد يعاقبه عليها الأب بعملية الخصاء castration . ومن ثم فإنه يقلع عن رغبته فى امتلاك أمه والتخلص من أبيه خوفاً من الخصاء ، أى رغبة فى الإبقاء على ذكورته . وبمقدار ما تبقى هذه الرغبة فى لاشعوره فإنها تشكل أساس الشعور بالذنب .

هذا هو التفسير الذى يفسر به التحليل النفسى هذه العقدة ، عقدة الشعور بالذنب . وعن هذه العقدة تنشأ كثير من الحالات العصابية . وهى فى حالة « دستويفسكى » قد ظهرت فى تلك النوبات التى كانت تلم به منذ الصغر ، ثم تطورت فيما بعد إلى حالة الصرع .

على أن الأمور تزداد تعقيداً عندما ينمو الدافع الذكرى الأنثوى bisexual فى الطفل . فعندما تهدد عملية الخصاء ذكورته يقوى ميله إلى الانحراف إلى الاتجاه الأنثوى ليضع نفسه فى مكان أمه بدلا من أبيه ، ولكى يقوم بالدور الذى تقوم

به أمه بوصفها موضوعاً لحب أبيه . لكن الخوف من عملية الخصاء يجعل هذا الحل مستحيلا كذلك . فالصبي يدرك أنه يجب عليه كذلك أن يمر بعملية الخصاء إذا هو أراد أن يكون محبوباً من أبيه كما تكون المرأة . ومن ثم فإن كلا الدافعين ، أى كراهية الأب والوقوع فى حبه يكبتان. فالخوف من الأب يجعل كراهيته غير مقبولة ؛ إذ أن الخصاء عملية فظيعة ، سواء أكانت عقاباً أم ثمناً للحب . والعامل الأول من العاملين اللذين يضمران للأب الكراهية ، أى الخوف المباشر من العقاب والخصاء ، يمكن أن يسمى العامل العادى ، ولا تكون خطورته المرضية إلا بإضافة العامل الثانى ، عامل الخوف من الموقف الأنثوى . ومن ثم فإن ميلا ذكريًّا أنثوياً شديداً يصير ضمن الحالات المبكرة للمرض العصابى . ولابد أن يكون « دستويفسكى » قد شعر بالتأكيد بمثل هذا الميل ؛ فهو يتضح فى صورة حيوية (شذوذ جنسى كامن) فى الدور المهم الذى تقوم به صداقة الذكور فى حياته ، وفى موقفه الرقيق على نحو يثير العجب إزاء منافسيه فى الحب ، وفى إدراكه الغريب للمواقف التى لا يمكن شرحها إلا من خلال الشذوذ الجنسى المكبوت ، كما هو واضح فى كثير من الأمثلة من رواياته .

وقد قلنا إن « دستويفسكى » كان يجمع فى نفسه فى وقت واحد — وهذا ليس غريباً — بين النزعتين السادية والماسوشية . وليس هذا فى الحقيقة إلا تطوراً لعقدة الشعور بالذنب . فتقمص الولد لأبيه ينتهى آخر الأمر لكى يستقر فى الأنا . فالأنا تتقبله ، لكنه يستقر هناك على أنه مصدر مستقل مقابل بقية محتوى الأنا . وعندئذ يطلق عليه اسم الأنا العليا ، وتنسب إليه ، بوصفه وريثاً للتأثير الأبوى ، أهم الوظائف. فإذا كان الأب شديداً وصارماً وقاسياً فإن الأنا العليا تأخذ منه هذه الصفات . ثم تعود السلبية التى كان المفروض أنها كبتت إلى الظهور فى العلاقات التى بين الأنا والأنا العليا . عند ذاك تصبح الأنا العليا سادية والأنا ماسوشية ، أى سلبية فى قرارها على نحو أنثوى . وهنا تنشأ الحاجة القوية للعقاب فى الأنا التى تجعل من نفسها ضحية للمصير من جهة ، كما تستشعر الرضاء فى سوء معاملة الأنا العليا لها (أى فى إطار الشعور بالذنب) من جهة أخرى . ذلك أن كل عقوبة هى آخر الأمر عملية خصاء ، وهى من ثم إرضاء للموقف السلبى القديم من الأب . والمصير نفسه ليس

إلا إيعازاً أبويـًّا متأخراً .

فإذا عدنا إلى أعراض النوم الشبيه بالموت لدى «دستويفسكى» أمكننا فى ضوء هذه النظرية أن نفهم إلى جانب دلالته النفسية الدور الذى كان يؤديه بالنسبة له . فهى ليست إلا تقمصاً من جانب « دستويفسكى » لأبيه (الميت) يتحقق فى جانب الأنا . وهو تقمص سمحت به الأنا العليا بوصفه عقاباً . « لقد أردت أن تقتل أباك لكى تكون أنت نفسك أباك . والآن هأنتذا أبوك ، لكنك أب ميت » . وعلى هذا النحو تنتظم آلية الأعراض الهستيرية . ثم أكثر من هذا ؛ « فأبوك الآن يقتلك » . فبالنسبة للأنا يكون عـَرَض الموت إرضاء خيالياً للرغبة الذكرية ، وهو فى الوقت نفسه إرضاء ماسوشى ، وهو بالنسبة للأنا العليا إرضاء نتيجة العقاب ، أى إرضاء سادى .

وفى نفس الضوء يمكن تفسير ولع «دستويفسكى» بالقمار . فقد كان وهو فى ألمانيا مقبلا عليه بزعم أنه يستطيع بذلك أن يكسب الكثير ، أنه وحين يعود إلى روسيا يمكنه أن يرتاح من مطاردة دائنيه له. والحقيقة أنه كان يخسر دائماً ، ومع ذلك لم يكن يبقى على شىء يستطيع أن يقامر به . وكثيراً ما احتال على زوجته فأخذ مالها ليقامر به. وهو فى كل مرة يذهب فيها للعب يقسم لزوجته بأغلظ الأيمان أنها المرة الأخيرة ، وأنه لن يعود إلى القمار مرة أخرى . وتتكرر هذه المأساة حتى يصير هو وزوجته إلى حالة من الفقر المهين . وكانت زوجته تعرف أنهما لابد أن يصلا إلى هذه الحالة حتى يضطر زوجها — فيما كانت تظن — لأن يهتم بالكتابة والتأليف ، أى بعمله الفنى الذى هو مهيأ له . وهذا ما كان يحدث عادة . غير أن زوجته فيما يبدو لم تكن تفهم الأمر على حقيقته رغم قبولها له . ذلك أن « دستويفسكى » لم يكن ينشط للكتابة لأنه وصل إلى حالة الفقر المدقع ، أى أن الفقر لم يكن هو دافعه إلى الكتابة ، ولكنه لم يكن يستطيع الكتابة — أى مزاولة العمل الإبداعى — وشعور الذنب يملأ نفسه . كان لابد له أن ينزل بنفسه العقاب على نحو أو آخر حتى يحدث له الرضاء النفسى والهدوء الذى يمكنه من التفرغ لمهمته . وقد كانت النوبات القديمة تؤدى هذه المهمة ، لكنه يستطيع هو كذلك أن يخلق الظروف التى ينزل فيها بنفسه العقاب اللازم . ومن ثم كان إقباله على القمار ، رغم الخسارة التى كان يمنى بها

دائماً ، بل ربما كان من اللازم له دائماً أن يخسر . وهو لا يريد أن يدخر وسعاً فى إنزال العقاب بنفسه . وهذا يفسر إلحاحه على المقامرة إلى حد ألا يعود فى متناول يده شيء يقامر به . عند ذلك كان يستشعر الرضاء والهدوء النفسى ، وعند ذلك كان يجد نفسه مهيأة للكتابة والتأليف.

ويقال كذلك إن النوبات المرضية لم تعاود « دستويفسكى » وهو مسجون فى سيبريا . فإذا صح هذا كان معناه تأكيداً للرأى القائل إن هذه النوبات كانت تمثل عقابه . ولهذا فإنه عندما عوقب بطريقة أخرى لم تعد به حاجة إلى هذه النوبات . على أن عقاب « دستو يفسكى » بوصفه سجيناً سياسياً لم يكن عادلا ، ولابد أنه هو نفسه قد أدرك هذا ، ومع ذلك فقد قبل العقوبة التى لم يكن يستحقها ، قبلها من الأب الأصغر ، من القيصر ، بديلا من عقابه الذى يستحقه على خطيئته فى حق أبيه الحقيقى . فهو بدلا من أن ينزل العقاب بنفسه جعل نفسه تعاقب بتفويض من أبيه .

وهذه الوقائع من حياة « دستويفسكى » تؤكد اتجاهه الماسوشى ، أو اتجاهه السادى إزاء نفسه . وسوف نرى فيما بعد إلى أى حد تحققت فى شخصيات قصته هذه الصفة السادوماسوشية ، وكيف كان سلوك هذه الشخصيات متأثراً بهذه الصفة . ولما كان لسلوك الإنسان جوانب مختلفة ، كسلوكه إزاء نفسه ، وسلوكه إزاء الناس ، ثم سلوكه العقلى إزاء المشكلات الفكرية والعقيدية ، فقد ظهرت هذه الجوانب من شخصية « دستويفسكى » مفرقة فى شخصيات قصته . فهذه الشخصيات تشترك جميعاً فى العلة الأساسية ، لكن هذه العلة تتضخم لدى كل شخصية فى اتجاه بعينه .

ولا نريد أن نسبق الآن إلى النتائج ، وإنما نعود إلى « دستويفسكى » لنتعرف على موقفه الفكرى وما يمكن أن يكون لعلته من أثر فى توجيهه . ويحدثنا « فرويد » أنه فى استطاعتنا أن نقول فى اطمئنان إن « دستويفسكى » لم يتخلص قط من مشاعر الذنب الناشئة عن قصده فى قتل أبيه . وقد حددت هذه المشاعر موقفه كذلك فى المجالين الآخرين اللذين تعد العلاقة الأبوية فيهما عاملا حاسماً ، أى موقفه من سلطان الدولة وموقفه من الإيمان بالله . فقد انتهى فى الموقف الأول إلى الخضوع

التام لأبيه الصغير ، للقيصرُ الذى صنع معه ملهاة القتل صنعاً حقيقياً ، تلك الملهاة التى كانت نوباته كثيراً ما تؤديها ولكن فى صورة لاهية . وعند ذاك كان للنوبة اليد العليا . أما فى المجال الدينى فقد احتفظ بقدر أكبر من الحرية ، إذ ظل يتأرجح — وفقاً لتقارير يمكن الوثوق بها — بين الإيمان والإلحاد حتى آخر لحظة من حياته . فعقله الكبير جعل من الصعب عليه أن يغض البصر عن أى مشكلة من المشكلات العقلية التى يؤدى إليها الإيمان . وقد أمل — عن طريق تلخيص فردى لتطور تاريخ العالم — فى أن يجد فى مثال المسيح طريقاً للخلاص وللتحرر من الذنب ، بل لكى يفيد من عذاباته فيزعم أنه يقوم بدور يشبه دور المسيح . فإذا لم يكن فى العموم قد حقق الحرية وصار ثورياً فلأن ذنب الابن القائم فى الكائنات البشرية بصفة عامة ، ذلك الذنب الذى يقوم الشعور الدينى على أساسه ، قد ظفر لديه بقوة أكثر من فردية ، وظل من الصعب التغلب عليه حتى بالنسبة لعقله الكبير .

وسوف نرى فى تحليلنا لشخصيات القصة إلى أى مدى كذلك كانت بعض هذه الشخصيات معبرة عن موقف « دستويفسكى » هذا من مشكلة العقل والإيمان . وربما يقال إن « دستويفسكى » قد ضاق ذرعاً بالإيمان والإلحاد على حد سواء ، وأنه كان ينشد شيئاً ليس هو الإيمان وليس هو الإلحاد ، وإنما هو شىء يتجاوزهما أو يقع وراءهما . ومعنى هذا الخروجُ من إطار الإيجابية والسلبية (أى خروج « دستويفسكى » من ساديته وماسوشيته) ، لكن هذا لا يعنى شيئاً آخر سوى الموت . لكن الموت بدوره ليس حلا للمشكلة ، لأن معناه التنازل عن الحياة . وقد كان « دستويفسكى » يحب الحياة ، وكذلك كانت شخصيات قصته تحب الحياة وتتفانى فى حبها . أما « سميرد ياكوف » الذى انتحر فقد أكد بانتحاره أن حل الموت ليس حلا ، وأن المشكلة بموته لم تزد إلا تعقيداً .

ولنترك « دستويفسكى » الآن إلى قصته .

٢

وأسرة « كارامازوف » التى تحكى هذه القصة تاريخ حياتها أسرة غريبة فى تكوينها النفسى ؛ فهم جميعاً وبلا استثناء — كما يصفهم « دستويفسكى »

نفسه — « شهوانيون جشعون معتوهون »[١] . يصدق هذا بالنسبة للأب وللأبناء على السواء . إنهم جميعاً حالات مرضية ، حتى « ألكسى » نفسه ، الابن الذى يبدو أنه كان يقوم بدور التوفيق بين الأهواء المتنازعة بين أفراد هذه الأسرة ، كان هو كذلك واقعاً تحت تأثير حالة مرضية خاصة .

كان الأب « فيودور » شخصية درامية من الطراز الأول ، تجتمع فى نفسه المتناقضات فى أكثر أشكالها حدة . وهى تجتمع فى نفسه متلازمة (أى فى وقت واحد) لا متعاقبة . إن « الإيجابى » و « السلبى » فى تكوينه النفسى من القوة بنفس الدرجة . وهما لذلك يعملان معاً دون أن يحدث ذلك فى نفسه أى نوع من الصراع . فحين هجرته زوجته الأولى « كان من عادته فى فترات صحوه أن يطوف أنحاء المقاطعة ولا يترك إنساناً إلا ويذرف أمامه الدموع ويشكو إليه هجران أديليدا إيڤانوفنا ، ويسرد عن حياته الزوجية تفصيلات يندى لها الجبين . ومما كان يطيب خاطره ويرضى أنانيته أكثر من أى شىء آخر تمثيله الدور المضحك للزوج المظلوم وعرضه آلامه وأحزانه بعد أن يضفى عليها تهاويل من نسج الخيال . وكان الساخرون يقولون له : إن المرء لا يتمالك نفسه من الاعتقاد بأن حالتك تحسنت يا فيودور باڤلوڤتش ، فإنك تبدو عظيم السرور رغم كآبتك » . وقد يحار الإنسان فى أن يعرف أيهما كان شعوره الصادق : الكآبة أم السرور . وحين بلغه نبأ وفاتها ظهر نفس الشعورين . « يقال إنه هرع إلى الشارع وطفق يهتف فى نشوة من الفرح ، رافعاً كفيه إلى السماء : يا رب الآن دع عبدك ينطلق بسلام . على أن آخرين يقولون إنه طفق ينتحب كالأطفال مطلقاً لعاطفته العنان ، حتى رثى الناس لحاله رغم ما كان يوحيه فى النفس من نفور » . هذا ما قاله الناس ، وهو بطبيعة الحال قول متناقض . والظاهر أن الناس لم يكونوا هم المتناقضين وإنما « فيودور » نفسه . ولذلك يعقب « دستويفسكى » على هذا التناقض بمهارة الفنان الحاذق بقوله : « من الجائز أن تكون الروايتان صحيحتين ، أى أنه اغتبط بانطلاقه وبكى تلك التى أخلت سبيله » .

وتزداد هذه الظاهرة فى تكوين « فيودور » النفسى وضوحاً عندما تضم

---

(١) العبارات التى بين علامات تنصيص ، والتى لا يشار إليها فى الهامش فى هذا الجزء هى اقتباس من القصة ذاتها . (انظر الترجمة العربية)

إليها ظاهرة أخرى هى ولعه بالكذب . وهو مولع بالكذب ، لا على الناس وحدهم بل على نفسه كذلك . لقد كان « كلفاً فى جميع مراحل حياته بالظهور على غير حقيقته ، وتمثيل الأدوار المفاجئة على غير انتظار . وكان أحياناً يمثل هذه الأدوار بدون دافع يحفزه على تمثيلها » . وقد استطاع الأب « زوسيما » حين اجتمعت الأسرة كلها لديه فى الدير أن يسبر أغوار « فيودور » ، وأن يدرك الدور الذى يقوم به الكذب فى حياته وفى توجيه نفسه وسلوكه. لقد دعاه الأب « زوسيما » إلى ألا يكذب ، لا على الناس ، فربما كان هذا النوع من الكذب هيّناً بالقياس إلى كذبه على نفسه. وقد لخص الأب نفسية «فيودور» بطريقة غير مباشرة حين تحدث عن ذلك النوع من الناس الذين يكذبون على أنفسهم ؛ « فإن من يكذب على نفسه ويصغى إلى أكاذيب ذاته يأتى عليه وقت لا يستطيع فيه أن يميز الحقيقة الكامنة فيه أو التى يراها فيما حوله ، وهكذا يفقد احترامه لنفسه وللآخرين . فإذا تجرد عن الاحترام فقد الحب ، وألهى نفسه بالاستسلام لعواطفه وملاذه الدنيا ، وتدنى فى رذائله إلى مرتبة الوحوش. وكل ذلك يحدث من جراء كذبه المستمر على الناس وعلى نفسه . إن الرجل الذى يكذب على نفسه عرضة للمهانة أكثر من سواه » . ثم يخاطب « فيودور » بقوله : « إنك تجد بهجة عارمة فى المهانة أحياناً . أليس هذا صحيحاً ؟ إن الرجل قد يدرك أنه لم يتعرض لإهانة أى إنسان ، ومع ذلك فهو يتوهم أنه أهين فيكذب على نفسه ويهول كذبته لكى يجعلها زاهية ، فإذا صكت أذنه كلمة عظمها وهوّلها . ويكون هذا الرجل أول من يعرف الحقيقة ، ولكنه مع ذلك يكون أول من يشعر بالمهانة ، فيبتهج فى سورة غضبه حتى يلتذ بها ثم يفضى به الأمر إلى الثأر » .

وإذن ففيودور يحب الكذب لأنه يوفر له حالة المهانة . وشعوره بالمهانة شىء ممتع له . إنه يمارس بذلك فى وقت واحد السلبى والإيجابى ، يمارس المهانة والمتعة معاً . وكأن المهانة والمتعة بالنسبة له شىء واحد .

ويتفق مع ما سبق من خطوط هذه الشخصية حادثة ذهابه إلى الدير ودفعه ألف روبل إحساناً على روح زوجته. « ولكن حسنته لم تكن على روح زوجته الثانية ، والدة « إليوشا » ، المرأة المعتوهة ، بل زوجته الأولى أديليدا إيڤانوفنا التى كانت تجلده » . وهو بذلك يعترف لها بالجميل . والجميل هنا بالنسبة له هى أنها

كانت تجلده . وكأن هذه هي الذكرى الممتعة التي تركتها له هذه الزوجة .

أضف إلى هذا أنه كان « في قرارة نفسه أبعد ما يكون عند التدين . وربما جاز القول إنه لم يوقد في حياته شمعة مهما ضؤل ثمنها أمام صورة قديس . والدوافع الغريبة الناجمة عن المشاعر والأفكار المفاجئة مألوفة في أمثال هذا الرجل » .

ثم هو شهواني مفرط في الشهوانية ، وهو يقول لابنه « إليوشا » في حدة : « دعني أنبئك أنني سأظل سادراً في خطاياي إلى النهاية » . ومن ثم كان جمع المال بالنسبة له شيئاً أساسياً . فالفتيات لن يقبلن عليه من تلقاء أنفسهن بل طمعاً في المال . « ولذلك فإنني أدخر وأدخر ، لا لأحد سواي بل لنفسي » . وقد ظهرت أنانيته هذه واضحة في موقفه من ابنه « ديمتري » و « جروشنكا » . فعرفته بجروشنكا كانت سابقة على معرفة ابنه بها ، لكنه بمجرد أن رأى ابنه يقع في غرامها ويكاد ينجح في الحصول عليها لنفسه تثور في نفسه رغبة عارمة فيها . وهو يحاول الظفر بها عن طريق إغرائها بالمال من جهة ، وتوريط ابنه في مأزق مالي حتى يصغر من شأنه في نظرها من جهة أخرى .

والجدير بالملاحظة بعد كل هذا أن « دستويفسكي » لم يبد في أي لحظة من اللحظات أي نوع من العطف على هذه الشخصية أو التعاطف معها ، بل كان على النقيض ، يحفر خطوطها الكريهة حفراً ، وكأنه يضمر لها كل كراهية . ولم تؤثر فيه الصناعة الفنية في تشكيل هذه الشخصية أي تأثير . فلو أن كاتباً آخر غير مدفوع بالحماس الشخصي بل بمجرد الدافع الفني قد تناول هذه الشخصية لأضاف لهذا الأب — إلى جانب صفاته المرذولة — بعض الصفات الإيجابية . وعندئذ يضمن أن يجد في جريمة اغتيال هذا الأب جانباً مؤثراً يستطيع أن يستغله في تبشيع هذه الجريمة . لكن « دستويفسكي » كان مخلصاً لنفسه وللحقيقة أكثر من إخلاصه للحِرْفيَّة حين لم يذكر لهذا الأب فضيلة واحدة يستطيع أن يتحدث بها الناس عنه بعد موته . وكأنه بكل ذلك يريد أن يقول إن هذا الأب كان يستحق أن يُغتال ، بل لقد قالها بطريقة أو بأخرى على لسان محامي الدفاع يوم المحاكمة حين قرر هذا الأخير أن « فيودور » لا يمكن أن يطلق عليه لفظ « الأب » لأنه لا يستحقه . إن « دستويفسكي » يكره هذا الأب ، لأنه كان يكره أباه . لقد كان يتمنى له

الموت ؛ « فهذا الذى لا يتمنى أن يموت أبوه » — كما يقول على لسان « إيڤان » عن موت أبيه . وإذن فقد كان من الطبيعي أن يختار « دستويفسكي» هذا النمط من الأب حتى يبرر لنفسه قتله . وكأنه بذلك يدافع عن نفسه ، ويخفف من أثر الشعور بالذنب عليها . لقد كان « دستويفسكي » — كما رأينا — سادياً موسوشياً . ومن مجموع الصفات النفسية والسلوكية التى يتصف بها الأب « فيودور » يظهر لنا أنه كان كذلك سادياً ماسوشياً . وكأن «دستويفسكي » قد خلع على هذا الأب صفاته الخاصة ، لكنها فى الوقت نفسه الصفات التى اكتسبها هو نتيجة لتقمصه شخص أبيه . ولذلك فإنه حين ينتهى بفيودور إلى الموت يكون قد أرضى نفسه من ناحيتيها السادية والماسوشية . فأما من الناحية السادية فقد تم التخلص من الأب وإبعاده ، وأما من الناحية الماسوشية فقد وقع القتل (أى التعذيب) على الأب السادى الماسوشى ، وهو عندئذ الأب الذى يتقمصه « دستويفسكي » ، أى أن التعذيب قد وقع على « دستويفسكي » نفسه .

وعلى هذا النحو نجد العلاقة وطيدة بين شخصية الكاتب وشخصيته الروائية ، شخصية الأب « فيودور » .

* * *

ولقد حرص كثير من علماء النفس على تقرير أهمية السنوات الأولى من حياة الطفل فى تحديد مجموع سلوكه ؛ فإن الطفل الذى يفقد عطف أمه فى طفولته المبكرة ، أو الذى لا يجد فى الوسط المحيط به علاقات عاطفية ثابتة ، قد يندفع نحو التمرد على السلطات ، أو قد تتخذ علاقاته مع الآخرين طابعاً سادياً ماسوشياً . وقد أظهرنا بولبى Bowlby فى دراسات تجريبية أجراها على بعض الجانحين من الأحداث ، على الأهمية الكبرى للصلة القائمة بين الطفل وأمه فى تحديد سلوكه المستقبل : ذلك أن الطفل الذى يصاب بحرمان عاطفى فى السنوات الأولى من حياته ، نتيجة لانفصاله عن أمه أو عدم ثبات علاقته بها ، لن يستطيع أن يتعلم كيف يستبدل بالإشباع المباشر لحاجاته شعور الرضا الذى تضمنه له محبة أمه له وتعلقها به ورضاؤها عنه ، ومن ثم فإنه سرعان ما يجد نفسه أسيراً لسلسلة معقدة من الخيبة والحنق والاستياء والعدوان والشعور بالإثم والنزوع نحو الجريمة[1] .

---

(١) زكريا إبراهيم : الجريمة والمجتمع ، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٨ ، ص ٧٦ .

وقد رأينا فى القصة كيف أن أبناء « فيودور » جميعاً قد عاشوا هذا النوع من الطفولة المبعدة عن الأم ، لوفاة أمهاتهم وهم ما زالوا أطفالا صغاراً ، كما رأينا كيف أنهم لم يجدوا عوضاً عن فقد الأم فى عطف الأب مثلا ، فقد أهملهم الأب منذ اللحظة الأولى ، حتى كان ينسى (أو يتناسى) فى بعض الأحيان أن له أبناء . وهم كذلك لم تتح لهم أى فرصة لمزاولة نوع من العواطف الثابتة فى تلك المرحلة التكوينية من حياتهم ، فقد رأينا كيف كانوا ينتقلون من رعاية شخص إلى آخر ما يلبثون أن ينتقلوا من رعايته إلى رعاية شخص جديد ، وهكذا . ومرة يتولى رعايتهم رجل ، وأخرى تتولاها امرأة .

ولقد حرص « دستويفسكى » على أن يحكى الكثير عن شخصياته فى عهد طفولتهم ، وكأنه يريد بذلك أن يؤكد أثر هذه الفترة من الحياة فى تحديد سلوكهم فى المستقبل . لكنه كان يدرك بالتأكيد أن التنشئة وإن كان لها دور كبير فى تحديد نوع هذا السلوك إلا أنها ليست العامل الوحيد فى تشكيل الشخصية العامة . لقد نشأ أبناء « فيودور » نشأة واحدة ، أثرت عليهم جميعاً نوعاً من التأثير المشترك ، لكن هناك عاملا آخر كان له كذلك تأثير فى ذلك السلوك ، وهو عامل الوراثة . إنهم جميعاً أبناء أب واحد ، لكن أمهاتهم مختلفات . وهم كما ورثوا عن أبيهم فقد ورثوا عن أمهاتهم . ولعله من أجل ذلك أن كان « دستويفسكى » حريصاً على أن يحدثنا بالكثير عن زوجتى « فيودور » ، وعن « ليزا » أم ابنه « سمير دياكوف » الابن غير الشرعى الذى قتل أباه . أغلب الظن أنه — أى « دستويفسكى » — لم يصنع ذلك لمجرد سرد الطرائف عن هذه الزوجات ، بل لكى يضع أيدينا على المكونات النفسية المختلفة التى عملت فى تشكيل سلوك شخصيات الأبناء .

* * *

ولنبدأ الآن بالحديث عن « ديمترى » ، الابن الأكبر ، الذى حوكم على أنه قاتل أبيه . إن أبرز ما يصادفنا فى شخصه منذ البداية تقلب أهوائه المفاجئ ، حتى إنه لينتقل من النقيض إلى النقيض دون أن ينكر قيمة أحد النقيضين . وهى صفة من الصفات البارزة فى أبيه . وهو يحدثنا عن هذه الصفة فى نفسه فيقول : « قد أصطفى اليوم امرأة أحلها من قلبى المكان الأسمى ولكننى لا ألبث أن استبدل بها

فى الغد عاهرة من بنات الشوارع . لقد اتسع قلبي للطائفتين ، وأنفقت أموالى جزافاً على الموسيقى والصخب والغجريات . وكنت فى بعض الأحيان أنفقها على السيدات أيضاً لأنهن — كما ينبغى أن أعترف — يتقبلن المال بجشع ويبتهجن به ويشكرن باذله . لقد أغرمت السيدات بى ولم يكن جميعاً يغرمن بى ، ولكن ذلك حدث لى ، نعم حدث لى . غير أننى كنت دائماً أتعشق المسالك المنزوية والأزقة الخلفية المظلمة وراء الشوارع الرئيسية ، فالإنسان يجد فيها المغامرات والمفاجآت ، ويجد المعادن الكريمة فى أكوام القمامة . . . لقد عشقت الرذيلة ، وأحببت دناءة الرذيلة ، وأولعت بالقسوة » .

لقد وضع أمامه مثالين للمرأة : مريم العذراء وسدوم ، وكان من الصعب عليه أن يتصور كيف أن إنساناً سامى العقل والقلب يتخذ من مريم العذراء مثالا له فى أول الأمر ثم يتخذ آخر الأمر سدوم مثالا له . « وأنكى من هذا أن يجعل إنسان مثاله سدوم يمزج به روحه ثم لا ينبذ العذراء . وقد يحترق قلبه بنار ذلك المثال ، نار حقيقية ، مثل النار التى كانت تلتهب فى جوانحه أيام شبابه وبراءته . نعم إن الإنسان بعيد المطامح ، بعيدها إلى حد كبير ، وليته اختصرها . والشيطان وحده يعلم ماذا يكون من أمرها ! إن ما يراه العقل معيباً يراه القلب جمالا ولا شيء سواه . فهل هناك جمال فى بؤر سدوم ؟ صدقنى إن الجمال موجود فى سدوم بالنسبة للجانب الأعظم من أبناء البشرية . هل أدركت ذلك السر ؟ إن الشيء الرهيب هو أن الجمال سر غامض بقدر ما هو هائل . إن الله والشيطان يتصارعان فى مجاله ، وساحة الصراع هى قلب الإنسان » .

وهذا الكلام على لسان « ديمترى » هو تقرير لحقيقة مشاعره قبل أن يكون تقريراً لحقيقة عامة . إنه إنسان متهتك ، يعشق الرذيلة ، لكن قلبه لا يخلو من الرقة . وهو إنسان مغامر ، يجب أن يستكشف فى القمامة الجواهر الثمينة . ومن ثم أقدم على الهيام بجروشنكا ، المرأة التى كانت توصف بالداعرة ، وترك خطيبته « كاترينا » ، المرأة النظيفة . وقد أكدت له التجربة أن « جروشنكا » لم تكن قط امرأة داعرة ، بل كانت امرأة تتعذب بالحب وتخلص له أكثر من أى امرأه أخرى .

وقد وصل النزاع بين « ديمترى » وأبيه حداً جعل « ديمترى » يبيت له فى نفسه القتل . ولكن أكان حقًّا يستطيع قتله ؟ إنه يرجو موته ولا شك ، ولكن هل يجد فى نفسه القدرة على قتله ؟ لقد انهال عليه ذات مرة وأوسعه ضرباً ، وكان من الممكن أن يقتله لولا أن أخاه « إيڤان » كان شاهداً الموقف وحال دونه . ومنذئذ ظل « ديمترى » يحمل نية الغدر بأبيه ، لكن هذه النية كانت رهناً بأن تحل مشكلاته المالية والعاطفية . فلو أن هذه المشكلات حلت لكان من المحتمل أن يستبعد « ديمترى » هذه النية نهائيًّا . ولقد ظلت هذه النية تلح عليه وتعذبه ، ولكنه لم يكن واثقاً من أنه يستطيع قتله . إن القسوة اللازمة لا تنقصه ، لكن نفسه لم تنطو على القسوة وحدها ، فربما كان هناك ما يعادل فى نفسه هذه القسوة . شيء بسيط لكنه قد يحول دون الجريمة . « إننى لا أدرى ، لا أدرى ، ربما استنكفت عن قتله وربما قتلته . إننى أخشى أن يبدو وجهه منفراً فى عينى فى تلك اللحظة . إننى أكره حلقومه القبيح وأكره أنفه وعينيه وضحكته الخبيثة الوقحة . إننى أشعر بنفور جسمانى منه . وهذا ما أخشاه » . . .

ونحن نعرف أن « ديمترى » لم يقتل أباه حقيقة ، ولكنه فى الواقع كان قد قتله فى نفسه منذ أمد بعيد . وظل شعوره بالذنب يعذبه طوال الوقت . إن أحداً لم يكن — قبل مقتل الأب — يستطيع اتهام « ديمترى » بقتله ، فقد كان هذا الأب ما يزال على قيد الحياة ، لكن « ديمترى » وحده كان يشعر بأنه ارتكب الجريمة ، الجريمة التى لم يرها ولم يحس بها أحد سواه . وهو من أجل ذلك ظل معذباً . لقد كان مجرماً وإن لم يرتكب فى الظاهر جرماً . ولقد عبر عن عذابه بهذا الشعور حين حدثنا عن الحلم المزعج الذى كان يلم به . « حلم يراودنى فى أكثر الأحايين — وهو دائماً واحد لا يتبدل . . . أن إنساناً يتصيدنى ، إنساناً أخافه أعظم الخوف . . . وأنه يتصيدنى فى الظلام ، أثناء الليل . . . يقتفى أثرى ، وأنا أختبئ منه خلف باب أو خزانة ، أختبئ بشكل مخز معيب . وأسوأ من هذا هو أنه دوماً يهتدى إلى مكانى ، ولكنه يتظاهر بعدم معرفة مكانى متقصداً ، لكى يطيل عذابى ويتلذذ بفزعى . . »

ولا يخفى المدلول النفسى لهذا الحلم ؛ فالشخص الذى يلاحق « ديمترى » ويعرف مكانه دائماً مهما حاول أن يتخفى منه ليس شخصاً آخر سوى « ديمترى »

نفسه . إن نفسه تلاحقه ، أو بتعبير أدق نقول إن شعوره بالذنب يؤرقه . وقد يحاول « ديمترى » أن يستغرق فى الملذات أو فى شرب الخمر كيما يبعد هذا الشعور عن نفسه ، كيما يتخلص من العذاب الذى يعانيه ، ولكن دون جدوى . لقد كان ذلك « الشخص » يتظاهر بعدم معرفة مكان « ديمترى » فلا يواجهه على التو مواجهة صريحة ، لا لشىء إلا لكى يطيل عذابه ويتلذذ بفزعه منه . فإذا كان هذا « الشخص » هو « ديمترى » نفسه وليس أحداً سواه كان معناه أن « ديمترى » كان يحاول من خلال مثل هذا الحلم المفزع المعذب أن يوقع بنفسه العقاب الذى كان يستحقه على جريمته .

وقد سبق أن عرفنا ما قيل من أن « دستويفسكى » لم تعاوده نوباته المرضية عندما أرسل سجيناً إلى سيبريا . والواقع أن هذا الذى قيل يعبر عن حقيقة يؤكدها « دستويفسكى » نفسه من خلال « ديمترى » . فهذا الحلم المفزع الذى كان يراوده يقابل تلك النوبات عند « دستويفسكى » من حيث دلالتها وأثرها فى تخفيف أثر شعور الذنب على نفسه . على أن « ديمترى » كان يشعر فى بعض الأحيان بطريقة رمزية ، وكأنه فى حلم كذلك ، أن خلاصه لا يمكن أن يتحقق إلا فى سيبريا . والغالب أن « دستويفسكى » لم يكن ليضع له هذا الحل جزافاً ، بل هو فى الحقيقة حل دخل فى نطاق تجربته الشخصية حين أرسل سجيناً إلى سيبريا . ولم يكن هذا الخاطر الذى كان يلم بديمترى أحياناً مجرد استباق للحوادث (حيث قررت المحكمة إدانته ونفيه إلى سيبريا عشرين عاماً) بل كان تعبيراً صريحاً عن تجربة « دستويفسكى » الشخصية .

ومع أن « ديمترى » قلما كان يحاول أن يدحض الدليل القائم ضده ، فإذا حاول أن يظهر حقيقة من الحقائق لصالحه جاءت محاولته سخيفة مضطربة ، ولم يبد عليه أنه راغب فى الدفاع عن نفسه — متفقاً فى ذلك مع موقف « دستويفسكى » نفسه — فقد يقال إنه لم يرفض — بعد أن صدر الحكم ضده — فكرة الهرب من العقاب ، وأنه فى ذلك يختلف عن « دستويفسكى » الذى قبل العقاب من القيصر ولم يفكر فى الهرب ، بل لعله رحب به ، رغم معرفته بأنه لم يكن يستحق ذلك العقاب . وهو اعتراض وجيه إذا نحن التزمنا بحرفية التقابل بين الشخصيتين ، الشخصية الحقيقية والشخصية الروائية . لكن الحقيقة أن «دستويفسكى»

فيما يبدو قد أدرك أن النفى أو السجن وإن خلص روح المجرم من عذابها لا يحل المشكلة من جذورها ، أى لا يمنع من ظهور مجرم جديد . ولذلك نجده فى نهاية المحاكمة ينتقل من المستوى النفسى لمعالجة القضية إلى المستوى التربوى ، إلى التنشئة التى يجب أن يُنشأ عليها الأطفال حتى يمكن تحاشى الجريمة . ومن ثم يقول على لسان محامى الدفاع ، موجهاً خطابه إلى الآباء : « أيها الآباء ، لا تحنقوا بنينكم بل ربوهم بأدب الرب وموعظته — هذا ما يقوله بولس الرسول ، وهو قول صادر عن قلب مفعم بالمحبة . إننى لا أقتبس هذه الكلمات المقدسة لأجل موكلى ، بل أنوه بها لجميع الآباء . . . أيها الآباء ، لا تحنقوا بنيكم . أجل دعونا ننفذ تعاليم المسيح أولا ، ثم نطلب من أبنائنا تنفيذها ، وإلا فلسنا آباء ، بل أعداء بنينا ، وهم ليسوا أبناءنا بل أعداءنا ، ونكون نحن المسئولين عن مناصبتهم إيانا العداء » .

فالمشكلة إذن لم تكن مشكلة البحث عن حل لقضية « ديمترى » ؛ فقد أدرك « ديمترى » نفسه حل قضيته قبل أن يصدر حكم المحكمة ، وإنما المشكلة هى مشكلة جميع الآباء والأبناء والعلاقة بينهم . فليبرأ « ديمترى » إذن أو فليحكم عليه ، فلا قيمة لبراءته أمام المحكمة أو إدانته ، وإنما المهم هو ألا يظهر « ديمترى » آخر .

* * *

ثم ننتقل إلى الابن الثانى « إيڤان » . ولقد كان فى صباه ميالا للكآبة والانطواء على النفس ، « ولو أنه كان بعيداً عن الحياء » . وقد ظهرت عليه علامات النجابة منذ طفولته ، كما أظهر ميلا خاصاً للدراسة والتعليم . ونحب منذ البداية أن ننبه إلى أن شخصية « إيڤان » كانت من أحب شخصيات « دستويفسكى » الروائية إليه . وهو فى الحقيقة يمثل أزمة « دستويفسكى » فى جانبها الفكرى . لكن هذا كله لاينفى أنه من أبناء كارامازوف ، ومشارك لهم فى صفاتهم العامة . وهو مثلهم يحب الحياة حب شراهة لا يقتصد فيه . وربما ورث ذلك — كسائر إخوته — من أبيه . وقد أخذ فى مستهل حياته العامة يكتب المقالات الدينية « بدافع غريب من البله لا يعرف له سبب » ، والحقيقة أنه كان ملحداً . وقد اعترف هو نفسه بأن هذه المقالات كانت ضرباً من الخداع . ولكن خداع من ؟ المرجح أنه كان يخدع

نفسه بها أولا . وما يلبث الإنسان أن يكتشف أن وصف الخداع الذى وصف به « إيفان » هذه المقالات كان نفسه وصفاً خادعاً . فالحقيقة أنه لم يكتبها عبثاً ، وربما ظن هو فى البداية أو فى وقت من الأوقات التى كان فيها واقعاً تحت تأثير إلحاده أنها كانت خداعاً وعبثاً ، ولكن الحقيقة أن هذه المقالات كانت فى الوقت نفسه تعبيراً عن مشاعر حقيقية تخالج نفس الشاب . إن تأرجح « دستويفسكى » بين الإيمان والإلحاد يتجسم فى شخصية « إيفان » ، وقد شكل هذه القضية الكبرى فى حياة « إيفان » نفسه . وهو بعد هذا لم يكن ينشد المال ، لأنه لم يكن يستطيع به أن يحل أزمته . « إن فى جسده روحاً صاخبة وعقله مقيد بأغلال العبودية . إنه واقع تحت كابوس شك رهيب لم يجد سبيلا لتبديده . إنه أحد أولئك الذين لا يسعون وراء الملايين ، بل ينشدون أجوبة لما يتردد فى نفوسهم من أسئلة » . إن « إيفان » كان ينشد فى الحقيقة العذاب . وهو فى ذلك يتفق مع «دستوفيسكى» الذى لم يكن فى الحقيقة ينشد المال حين أغرق فى القمار بل كان ينشد العذاب .

والحق إن « إيفان » كان يتعذب أشد العذاب ، بل ربما كان يتعذب أكثر من « ديمترى » . كانت تعتوره حالات من الهذيان يرى فيها أنه يكلم الشيطان ، وإن كان يدرك أن هذا الشيطان ليس شخصاً آخر سوى ذاته مجسمة . « إنك تصوراتى وأوهامى ، وأنت ذاتى مجسمة ولكن من ناحية واحدة فقط من نواحى نفسى ... وأنت أفكارى ومشاعرى ولكنك أحقرها وأغباها . وقد تكون مصدر اهتمامى من هذه الناحية » . وهو قبل هذا يكشف عن رغبته الصريحة فى القضاء على هذا الشيطان — الذى هو ذاته — وإن لم يهتد إلى الوسيلة . « إننى لم أنظر إليك قط لحظة كأنك شىء حقيقى ؛ فأنت أكذوبة ، وأنت خيال . إن عجزى عن الاهتداء إلى وسيلة لتحطيمك هو وحده السبب الذى يحتم علىّ أن أشقى مدة من الزمن » .

ويستمر هذا المشهد بين « إيفان » والشيطان — أو ذاته — يستبصر خلاله « إيفان » بخلاصه . إن كل ما كان يهم ذلك الشيطان هو أن يذيع صيته بين الناس وعلى الأرض بوصفه إنساناً مهذباً ، وكل ما يصبو إليه هو أن يصبح إنساناً مجسماً إلى الأبد ، « وأن أومن بكل ما تؤمن به . وما أطمح إليه هو أن أتردد على الكنيسة ، وأن أضىء شمعة بقلب مفعم بالإيمان البسيط . أقسم أن هذا هو حالى ،

فعندها تنتهى آلامى » .

إنه يود من كل قلبه أن يؤمن ، بل لعله لا يملك السبب الذى يجعله ينكر وجود الله ، ولو أنه آمن حقـًا لانتهت أزمته وانتهت معها آلامه ، لكن عقله يحول دون ذلك . إن الإيمان بوجود الله شعور مريح ، لكن منطق الحياة يحول دون عقل « إيفان » وهذا الإيمان . فالحياة بالنسبة إليه لغو فارغ ، وهى تقوم على نظام فاسد ، ولا يمكن أن يتسق هذا مع فكرة وجود الله الرحيم العادل . وهذا هو جوهر أزمة « إيفان » . فهو ميال بقلبه إلى الإيمان ، لكن الحياة الواقعية تحمله على الإنكار . وقد بلغ « دستويفسكى » بهذا الإنكار أبعد الحدود حين تساءل على لسان ذات « إيفان » عما إذا كان لله أو للشيطان وجود خارج حدود الذات البشرية نفسها . « هل وجدت كل هذه الأشياء بذاتها أم أنها لا تعدو كونها اقتباساً من ذاتى وتطوراً منطقياً لنفسى التى كانت وحدها الموجودة منذ الأزل » ؟ وهو تساؤل لا يود « إيفان » أن يلقى عنه جواباً ، بل لعله لا يريد أن يتحمل مسئوليته . لقد ألقى الشيطان نفسه هذا السؤال . ومع أن « إيفان » كان يدرك أن هذا الشيطان ليس شخصاً آخر سوى ذاته وأنه تجسيم لخيالاته وأفكاره فقد كان يود أن يكون للشيطان وجود حقيقى حتى يلقى عليه مسئولية هذا الإنكار . « هل تعلم يا « إليوشا » أنه مما يسرنى أن أظن أنه كان الشيطان ولم يكن أنا ؟ »

والآن ما دور هذا الهذيان الذى كان « إيفان » مصاباً به فى أحداث القصة ؟ لقد كان لإيفان تأثير فكرى قوى على الخادم « سمير دياكوف » ، الابن غير الشرعى لفيودور . ولقد كان لعبارة « إيفان » القائلة : « إذا انعدم خلود الروح انعدمت الفضيلة وصار كل شيء حلالا » ـ كان لهذه العبارة أبلغ التأثير فى « سمير دياكوف » . وقد ترك « إيفان » البلدة إلى موسكو وكأنه بذلك قد أوعز إلى « سمير دياكوف » بأن يضع هذه العبارة النظرية موضع التنفيذ . لقد أوحى إليه بطريق غير مباشر بقتل أبيه ، وها هوذا قد أخلى له الميدان لينفذ الجريمة . غير أن « إيفان » حين عاد من موسكو بعد أن بلغه مصرع أبيه واتهام أخيه « ديمترى » بقتله ربما ارتاح نفسيـًا لأن الجريمة لم تقع بوحى منه . ولذلك ظل فترة طويلة على اعتقاده بأن « ديمترى » هو المجرم ولا أحد سواه . إلى أن زار « سمير دياكوف » وكشف له هذا

الأخير عن الحقيقة — وكان يشعر أمامه بالرهبة — وهى أنه — أى « سمير دياكوف» — هو الذى قتل الأب وسرق ماله . عند ذاك أيقن أنه هو المسئول الأول عن الجريمة ، وأصيب ليلتها بنوبة الهذيان الحادة التى خيل إليه فيها أن الشيطان قد زاره . وحين ذهب إليه أخوه « إليوشا » ليحمل إليه نبأ انتحار « سمير دياكوف » فى تلك الليلة أخذ « إيڤان » يقص عليه أطرافاً مما دار بينه وبين الشيطان (أى ذاته) من حديث : وكان من ذلك أن الشيطان دعاه إلى أن يذهب إلى قاعة المحكمة إذا كان الغد ، ويعلن — بدافع الفضيلة والكبرياء — أنه هو الذى أوعز إلى « سمير دياكوف » بالقتل ، وأن « سمير دياكوف » هو الذى اقترف الجريمة . « غير أن سمير دياكوف أمسى فى عالم الأموات . لقد شنق نفسه ، ومن تراه يصدقك وحدك ؟ » . عندئذ يذعر « إليوشا » ويسأله : « أخى ، كيف تسنى له أن ينبئك بوفاة سمير دياكوف قبل مجيئى ، فى حين أنه لم يكن من إنسان يعلم ماذا حل به . ولم يكن هناك متسع من الوقت لكى يعلم أى إنسان بذلك ؟ »

فإذا سلمنا بأن الشيطان لم يكن شخصاً آخر سوى أفكار « إيڤان » وخيالاته ، وهو بلا شك كذلك ، كان فى تقرير « إيڤان » معرفته بما حدث لسمير دياكوف قبل أن يأتيه خبره دليلا على أن « إيفان » كان قد تأكد فى نفسه أنه هو القاتل الذى يجب أن يعاقب . ولما كان « سمير دياكوف » هو الذى نفذ الجريمة فقد كان الواجب كذلك أن يعاقب . ولم يكن من العسير — فى حالة الهذيان التى أصيب بها « إيڤان » — أن تتم عملية تقمص تلقائية من « إيڤان » لسمير دياكوف . وعند ذلك بحث « إيڤان » عن وسيلة العقاب التى يعذب بها نفسه لقاء ما أجرم فشنق فى نفسه « سمير دياكوف » ، اقتصاصاً للأب القتيل . ومن ثم لا يكون غريباً أن يعرف « إيفان » بمصرع « سمير دياكوف » قبل أى شخص آخر ، وألا يكون لنبأ مصرعه الذى يحمله إليه « إليوشا » وقع النبأ الطريف .

والآن لقد انتحر « سمير دياكوف» ونال جزاءه ، ولكن « إيڤان » ما يزال حيًّا . ولو أن « إيڤان » انتحر كذلك لكان انتحاره شيئاً طبيعيًّا . بل إن معرفته « النفسية » بانتحار « سمير دياكوف » ليست إلا تعبيراً عن رغبته فى الانتحار . والانتحار بالنسبة للملحد ليس أمراً صعباً . وقد كان « إيفان » ملحداً ، وكان كذلك — أو بسببه

دلك — مجرماً . ومع ذلك فهو لم ينتحر . لقد كان رغم كل شيء يحب الحياة حب العبادة ككل أفراد « كارامازوف » . لكن المؤكد أن شعور الذنب سيظل طوال حياته يعذبه ، غير أنه يتقبل هذا العذاب من أجل الحياة ولا يضحى بها بسببه . « إنى أحن إلى الحياة وأستمر أحيا رغماً عن المنطق . ولقد سألت نفسى عدة مرات إن كان فى هذا العالم يأس يستطيع أن يتغلب على هذا العطش إلى الحياة المهووس ، وربما الشائن ، المعتلج فى باطنى ، وانتهيت إلى أن مثل هذا اليأس غير موجود . وبالرغم من أنى قد لا أومن بنظام هذا الكون فإنى أحب مع ذلك الأوراق الدبقة عندما تتفتح فى الربيع . إنى أحب السماء الزرقاء . . . هذه ليست قضية فكر ومنطق ، بل هى حب المرء بباطنه ، بذات معدته » .

وهكذا نجد « إيڤان » يؤثر الحياة على ما بها من عذاب لنفسه ولعقله على الانتحار . ألم يكن — كما قال عنه أخوه « إليوشا » — إنساناً يبحث عن العذاب ؟! وليس من الطبيعى أن يتخلى عن الحياة فى الوقت الذى يجدها فيه تمده بالمزيد من العذاب .

* * *

ثم يأتى دور الأخ الأصغر « ألكسى » أو « إليوشا » . و « إليوشا » هو الأخ الذى دخل الدير ومارس التجربة الدينية . وربما كان الشخص الوحيد الذى لم تلوث نفسه بجريمة قتل أبيه . فهل معنى هذا أن نفسه كانت نسيج وحدها ، وأنه لا يدين فى تكوينها بشىء لكارامازوف ؟

إن « راكيتين » يصفه وصفاً دقيقاً حين يقول له : « إننى أعلم يا إليوشا أنك إنسان هادئ وأنك قديس ، ولكن لا يعلم سوى إبليس أية أمور ملأت عليك تفكيرك وما الذى تعرفه عنها ! إنك طاهر ، ولكنك غصت فى الأعماق . . . إننى أرقبك منذ زمن بعيد . وبعد فإنك سليل أسرة كارامازوف . إنك كارامازوف من قمة رأسك إلى إخمص قدميك — ولا ريب فى أن الأرومة والنجار لهما شأن فى حياة المرء . فأنت شهوانى من أبيك ، وقديس معتوه من أمك » .

ففى نفسه إذن يجتمع التناقض الذى يمكن أن يكون شهوة وعفة أو إيماناً وإلحاداً أو خيراً وشراً . وهو فى ذلك لا يختلف عن واحد من أبناء « كارامازوف » .

و « ديمترى » أخوه يقرر هذه الحقيقة حين يقول له : « إننا أبناء كارامازوف جميعاً مثل هذه الحشرات (الحشرات التى وهبها الله شهوة الجسد) ، وأنت على ما فيك من صفة الملائكة ، فإن تلك الحشرة تعيش بين جوانحك . وستثير فى دمك عاصفة هوجاء وعواصف ، لأن شهوة الجسد عاصفة بل هى أعنف من العاصفة » .

وليس هذا مجرد اتهام من « راكتين » أو « ديمترى » لإليوشا ، وليس افتئاتاً على حقيقته النفسية ، لأن « إليوشا » نفسه يعترف بهذا التناقض الذى يتمثل فى تركيبه النفسى . فهو لم يفكر فى أن يعارض أحدهما فيما ألصقه به من صفات ، بل أكثر من هذا يقرر هو نفسه أنه لا يختلف عن « ديمترى » فى سجاياه بل هو صنو له فيها . فحين يتحدث إليه « ديمترى » عن مباذله ومغامراته مع النساء ، وعن الحشرة الشهوانية الكامنة فيه ، وعن حبه للرذيلة . يحمر وجهه ، لكنه يقرر : « إننى لم أحمر خجلا مما سمعته منك ، ولا مما قمت به من أعمال . بل إن وجهى أحمر لأننى صنوك فى السجايا . . . فالسلم الذى نصعده واحد . وأنا فى أسفله وأنت أعلى منى بحوالى ثلاث عشرة درجة . إن هذه هى نظرتى للأمر . غير أن حالتنا واحدة ، وهما متشابهتان تمام التشابه فى جوهرهما . ومن كان فى أسفل السلم لابد أن يصعد إلى أعلاه » .

لقد ورث « إليوشا » الشهوانية عن أبيه إذن ، أما العته فقد ورثه عن أمه . وقد عرف أبوه ذلك فكان كثيراً ما يقول له : « أتعلم أنك تشبهها ، تلك المرأة المعتوهة » . و « المرأة المعتوهة » هو اللقب الذى كان يطلقه « فيودور » على أم « إليوشا » .

وهذا التشابه بين « إليوشا » وأمه كان له أثر كبير فى تشكيل نفسيته وتكييف سلوكه . لقد أحب أمه وتعلق بها منذ البداية أيما تعلق . وقد فقدها قبل أن يتم الرابعة من عمره ، لكن صورتها لم تبرح مخيلته طيلة أيام حياته ؛ فقد ظل يذكر وجهها ومداعباتها « كما لو كانت تقف حية أمامى » . « وإنه ليذكر إحدى أمسيات الصيف الهادئة فتمثل فى ذاكرته صورة نافذة مفتوحة تنحدر منها أشعة الشمس المائلة نحو الغروب (وتحضره هذه الصورة واضحة أكثر من سواها) . وفى زاوية من زوايا الغرفة علقت صورة العذراء وأمامها فانوس مشتعل ، وأمه راكعة أمام

الصورة وهي تنشج نشيجاً متصلا وتختطفه بين ذراعيها وتضمه بشدة إلى صدرها حتى تؤذيه ثم تبتهل من أجله إلى والدة الإله ، وترفعه على ذراعيها نحو الصورة وكأنها تضرع إلى العذراء أن تشمله بحمايتها . وفجأة تدخل الغرفة إحدى الوصيفات مهرولة وتنتزعه منها جزعة وجلة . تلك هي الصورة . وإن إليوشا ليذكر وجه أمه فى تلك اللحظة ، وكان يقول : إن هذه الذكرى مثيرة وجميلة فى آن واحد » .

هذا التعلق بالأم لا نجده عند « ديمترى » كما لا نجده عند « إيفان » ، وهو أخوه من نفس الأم . لقد ارتبطت صورة أمه فى ذهنه بالعذراء مريم ، ومن ثم فقد تعلم أن يحبها ويحترمها ، وهو من أجلها كان مدفوعاً لأن يحب كل الناس ويحترمهم ، النساء والرجال منهم على حد سواء . وقد سبب له ذلك كثيراً من المتاعب ، بخاصة فى المدرسة مع أقرانه . لقد كان « إليوشا » يمعن فى التواضع والعفة ، « فكان مثلا لا يطيق سماع كلمات معينة أو أحاديث معينة عن النساء » مما كان زملاءه فى المدرسة يعرفون ويقولون سرًّا وجهراً . « وكانوا إذا ما رأوا إليوشا كارامازوف يسد أذنيه بأصابعه عندما يرددون مثل (ذلك) الحديث حلا لهم أحياناً أن يلتفوا حوله ، ويجذبوا يديه ، ويصرخوا فى أذنيه ببذىء الكلام ، بينما يقاوم هو ويلقى بنفسه على الأرض ، محاولا أن يختبئ منهم ، ويتحمل إهانتهم صامتاً ، ولا تخرج من بين شفتيه كلمة بذيئة واحدة » .

لقد أدرك زملاؤه فى المدرسة أن فيه طبيعة أنثوية ، وأن موقفه ذاك لم يكن موقف الذكورة البريئة التى كانوا هم يمثلونها . كانوا يرون فى سلوكه ضعفاً أنثويا ، وكانوا كثيراً ما يعيرونه بهذه الأنوثة .

ولقد عاش « إليوشا » بعيداً عن أبيه كأخويه ، وانتقلت رعايته بعد موت أمه من سيدة إلى أخرى . لكنه حين شب وفكر فى العودة إلى بلده الأول كان مدفوعاً بدافع غريب . والواقع أنه أقدم على هذه الزيارة قبل أن يتم دراسته . « وقيل إنه كان يبدو مفرقاً فى التفكير بصورة غير طبيعية . وما لبث أهل البلدة أن تبينوا أنه كان يبحث عن ضريح أمه . وقد اعترف فعلا آنذاك بأن العثور على الضريح كان هدفه الأوحد فى زيارته » .

ومهما يمكن أن يكون هناك من دوافع أخرى خفية فى نفس الشاب فالمؤكد

أن عثوره على قبر أمه كان يعني بالنسبة له شيئاً كثيراً . ومن الممكن أن تكون وطأة الحياة بما فيها من شرور قد ألحت عليه — وهو على كل حال لم يكن صوفياً — فأراد أن يتزود بمزيد من القوة لمجابهتها . وفي زيارته لقبر أمه مدد روحي جديد ، وتجديد للحب الكبير الذي غرس في نفسه منذ الطفولة . حب الإنسانية . ولعله لنفس السبب دخل الدير واعتنق حياة الرهبنة ؛ فقد استهوته هذه الحياة ، لأنه وجد فيها ملاذاً لروحه التي كانت تناضل من أجل الخروج من ظلمة الشر الدنيوية إلى نور المحبة . وقد ساعده على ذلك أنه وجد في الدير ذلك الناسك الشهير « زوسيما » « الذي انجذب إليه إليوشا انجذاباً غذته حرارة الحب الأول الذي كان يتدفق من قلبه الغيور » .

وربما كان الأب « زوسيما » هو أول رجل يشعر « إليوشا » بالانجذاب إليه . وليس غريباً على إنسان يتخذ مريم العذراء مثالا له أن يحب ذلك الأب الروحي ؛ فقد كان طريقه الموصل إلى منبع الحب الأول ، إلى الأم . وربما استعاض « إليوشا » بهذا الأب الروحي عن زيارة قبر أمه ؛ فنحن لا نسمع فيما بعد أنه ذهب مرة أخرى إلى هناك .

ويوم عرف « إليوشا » أن أباه قتل لم يذرف دمعة واحدة ، ولم ينقبض أو يكتئب ، في حين نجده يوم مات الأب « زوسيما » يختبئ خلف ضريحه ويذرف الدموع الحرى صامتاً « وقد أخفى وجهه بين راحتيه وجسمه يهتز من البكاء » . فلم كان هذا البكاء ؟ إن الأب « بيسي » يدعوه إلى الكف عن البكاء وإلى الابتهاج : « ألا تعلم أن هذا اليوم هو أعظم أيامه ؟ يكفي أن تفكر أين مكانه الآن في هذه اللحظة » ! . ولكن يبدو أنه حتى تلك اللحظة لم يكن قد فهم « إليوشا » وسر بكائه . فلو أنه كان يحب الأب « زوسيما » لشخصه لابتهج مثله بيومه العظيم ذاك ، ولما ذرف دمعة واحدة . لكن « إليوشا » لم يكن يحب الأب « زوسيما » لشخصه ، بل لأنه البديل الذي اتخذه عن أمه[1] . ولذلك « ألقى إليوشا عليه نظرة بعد أن

---

(١) من الجدير بالملاحظة أن « إليوشا » أحب فتاة مريضة معتوهة وأراد أن يتزوج منها ، لكن هذه الفتاة كانت ماسوشية الطبع ، وكانت تبحث عن الرجل الذي يعذبها ، ولذلك فإنها رغم تقديرها له لم تقبله زوجا لها لأنه لم يكن ذلك الرجل السادي الذي تبحث عنه .

أزاح يديه عن وجهه المنتفخ لفرط ما بكى بكاء الأطفال . ولكنه سرعان ما أشاح بوجهه عنه دون أن ينطق بكلمة واحدة ، وعاد إلى إخفاء وجهه بيديه » . وأخيراً يخطر للأب « بيسى » خاطر يجعله يتمتم فى سره وهو يبتعد عن « إليوشا » : « إن دموعك الحرى ما هى إلا راحة لروحك ، وستؤدى إلى إشاعة السرور فى قلبك الحبيب » .

أجل ، لقد كانت هذه الدموع راحة لروحه وشفاء لنفسه .

لقد جنى « فيودور » على زوجته أم « إليوشا » ، وظل طوال حياته يلقبها المعتوهة . ولم يكن من الممكن أن يرضى الابن عن هذه الإهانة التى ألحقها أبوه بأمه فى حياتها وبعد وفاتها ، ولم يكن فى وسع « إليوشا » إلا أن يكرهه : كما كرهه أخواه ، لكنه كان كتوماً ، ولعله كان يرضيه أن أباه كان فى كثير من الأحيان يلجأ إليه ويطرى فيه نبل العواطف وصفاء الضمير ؛ فلعله كان يجد فى ذلك عزاء عن تلك الإهانة . وربما كان هذا الرضاء مبعثه الدافع الخفى فى نفسه فى أن يكون محبوباً من أبيه ، أى أن يأخذ المكان الذى كان ينبغى لأمه أن تأخذه . وطبيعة « إليوشا » الأنثوية تساعد على هذا التفسير . لكن أباه هو فى الوقت نفسه الذى قضى على أمه وحرمه منها ومن حبها ، فهو من هنا عدوه ، ولابد أن يكون شعور « إليوشا » نحوه شعور المقت ، ولابد أن يضمر «أوديب» الذى فى نفسه العداء له . ولعله من أجل هذا أن « إليوشا » لم يذرف عليه يوم قتل دمعة واحدة .

ويحدثنا « دستويفسكى » أن « إليوشا » كان شخصاً شاذاً « كما كان شأنه منذ سن الرضاعة » . وقد استثناه « فرويد » من مسئولية جريمة قتل الأب . والواقع أن تحليل شخصيته مع اعتبار شذوذه يجعل من الصعب علينا استبعاده ؛ فقد كان من الممكن أن يقتل هو أباه لولا أن تعلقه العاطفى بقواعد الأخلاق كان قوياً[1] فإذا كانت الجريمة من الناحية النفسية تكون قد وقعت لمجرد إضمار الرغبة فيها فإن

---

(١) إن الشذوذ . . كثيراً ما يكون كامناً لدى الفرد دون أن تنتج منه الجريمة ؛ فلكى يشبع الفرد هذا الشذوذ بطريق إجرامى لا بد أن يكون تعلقه العاطفى بقواعد الأخلاق ضعيفاً ، وأن يكون لديه ميل تكوينى إلى الجريمة .

انظر : رمسيس بهنام : علم الإجرام ، منشأة المعارف بالإسكندرية سنة ١٩٦١ ، حـ١ ص ١٢٥ .

« إليوشا » شريك فيها بنفس القدر الذى يشارك به « ديمترى » و « إيڤان » .

* * *

ولعله قد صار من الواضح الآن ، بعد أن تعرفنا على المكونات النفسية لأفراد أسرة كارامازوف ، كيف أن هذه الشخصيات كانت تجسيماً دراميا لجوانب نفس « دستويفسكى » ، وكيف أنها كانت تعبيراً عن خبراته ومدركاته وموقفه من قضايا الإنسان ، كما كانت فى الوقت نفسه تحليلا نفسياً مقنعاً بقناع الفن لأبعد أغوار النفس البشرية . ولعله من هذه الوجهة أن وصف « فرويد » قصة هؤلاء الأشخاص بأنها أعظم عمل روائى . والحق أن « دستويفسكى » من هذه الوجهة لا يتأخر كثيراً عن « شيكسبير »، إن لم يكن مراصفاً له . وقد شعر هو نفسه بقيمة العمل الذى يقدمه ، وأهمية النماذج البشرية التى يصورها بالقياس إلى النماذج التى قدمها « شيكسبير » حين قال إن الإنجليز لديهم أمثال « هملت » ، أما الروس فلديهم أبناء « كارامازوف » . فهذه المقابلة لها دلالتها . وربما كان يعنى أن أبناء « كارامازوف » ليسوا أقل خطراً — بالنسبة للشعب الروسى على الأقل — من « هملت » بالنسبة للشعب الإنجليزى . وهو حين يقرر ذلك يكون على وعى تام بدلالة أزمة « هملت » ، والدلالة التى أرادها هو لأزمة أبناء « كارامازوف » . فمحور الأزمة هنا وهنا واحد ، وهو قتل الأب .

والحق أنه « لا يمكن أن يكون بسبيل الصدفة أن ثلاثة من روائع الأعمال الأدبية فى كل العصور — أعنى « أوديب الملك » لسوفوكليس ، وهملت لشيكسبير ، والإخوة كارامازوف لدستويفسكى — قد تناولت موضوعاً واحداً هو قتل الأب . وأكثر من هذا فإن الدافع إلى العمل ، متمثلا فى التنافس الجنسى على امرأة ، واضح فى الأعمال الثلاثة »[١] .

والحق أن هذا الموضوع قد عولج فى الأعمال الأدبية الثلاثة بطرق مختلفة . ففى مسرحية « سوفوكليس » المأخوذة عن الأسطورة كان البطل نفسه هو قاتل أبيه . لكن الصياغة الأدبية لم تكن لتضع الأمر على هذا النحو من السفور ؛ فلم يكن من المستطاع أن تقول المسرحية إن « أوديب » قد قتل أباه لكى يظفر بأمه

(١) *Freud* : Collected Papers; V. 335.

ويتزوجها ويحل بذلك محل أبيه . كان لابد من تجنب هذه الصراحة المثيرة ، ولهذا فقد احتال الشاعر فجعل القتل يتم عن غير علم من « أوديب » بأنه إنما كان يقتل أباه ، واستعان على ذلك بالعنصر القدرى المتمثل فى النبوءة . وهذا معناه أن المؤلف قد أخرج الدافع اللاشعورى لدى « أوديب » إلى عالم الواقع فى شكل ضرورة حتمها القدر . وكذلك لا يظهر لنا من القصة أن « أوديب » قد قتل أباه نتيجة التنافس بينهما على امرأة ، لكن هذا يعوض عنه بصورة رمزية أن « أوديب » لم يحصل على الملكة أمه إلا بعد أن كرر نفس عملية القتل مع أبى الهول الذى كان رمزاً للأب ؛ فقد كان المقرر أن من يقتل هذا الوحش الرابض على أبواب المدينة ويخلص الناس منه يكون جزاؤه يد الملكة . ولم يحاول « أوديب » ، بعد أن تتضح له جريمته فيما بعد ، أن يبرئ نفسه ، بل إنه يتلقى العقاب على جريمته كما لو أنه كان تام المعرفة بها ولم تكن قدره المقدور ، الأمر الذى قد يبدو مجافياً للعدالة إذا نحن قسناه بالعقل ، لكنه من الناحية النفسية يمثل منتهى العدالة[1] .

فشعور الذنب هو الذى جعل « أوديب » يصر على إيقاع العقوبة — التى كان من قبل قد توعد بها المجرم — بنفسه ، بعد أن تبين له أنه هو المذنب . أما إسناد القتل إلى ظروف خارجة عن إرادته أو إلى نبوءة سماوية أو إلى قدر لا يد له فيه فلم يكن إلا التغليف الأدبى للواقعة النفسية الجوهرية ، وهى أن « أوديب » قتل أباه وظفر بذلك بأمه .

أما فى المسرحية الإنجليزية ، مسرحية « شيكسبير » فإن العمل يتم بصورة غير مباشرة ؛ إذ أن « هملت » لم يقترف الجريمة بنفسه ، ولم يقتل أباه بيده ، وإنما قتله شخص آخر . ومن ثم لم تكن هناك حاجة إلى إخفاء التنافس الجنسى على المرأة . ولهذا فإننا نلمح فى « هملت » عقدة « أوديب » تعمل من خلال وقع جريمة هذا الشخص الآخر على نفسه . لقد كان عليه أن يثأر للجريمة ، لكنه لا يجد فى نفسه العزم الكافى — وهو أمر يثير العجب — لهذا الثأر . والواقع أن شعوره بالذنب هو الذى أحدث فى نفسه الارتباك . لكن شعوره بالذنب كان قد زحزح بطريقة تتفق والعمليات العصابية إلى إدراك عدم كفايته لإنجاز هذا العمل . وهناك

---

(١) انظر : *Freud* : op. cit., V. 335.

والقضية فى « الإخوة كارامازوف » قضية ذات شعب كثيرة ، لكنها تدور حول محور واحد . هذا المحور هو التناقض ، سواء أكان فى الحياة العامة أم فى حياة الإنسان الخاصة . وربما كان ميل « دستويفسكى » إلى أن يجعل التناقض الظاهر لنا فى الحياة انعكاساً للتناقض الكامن فى نفوسنا أو أثراً منه . فالنفس الإنسانية معقدة تنطوى على سلسلة من المتناقضات التى تبدو لنا مختلفة وإن كانت متوازية . فالخير والشر ، والإيمان والإلحاد ، والحب والكراهية ، والإيجاب والسلب ، والعفو والانتقام ، واللذة والألم ، إلى آخر هذه السلسلة من المتناقضات ، إنما هى أشكال متوازية لطبيعة النفس البشرية التى تجمع فى تكوينها بين الماسوشية والسادية . وهذه المتناقضات ليست ثابتة الكمية فى طرفيها ، وإنما تتأرجح فيها الكفتان دائماً صعوداً وهبوطاً . غير أن أزمة الإنسان لا تبلغ حدتها إلا عندما يتداخل النقيضان ، أى عندما يشتمل كل طرف من طرفى النقيض على صفات من الطرف الآخر . عندها يتداخل الخير والشر ، والحب والكراهية ، واللذة والألم . وكل هذه السلسلة من المتناقضات . وقد كان « مفستوفليس » عند « جوته » يرغب دائماً فى الشر ولا يصنع إلا الخير . ومن أجل هذا تبدأ المعايير تهتز . وتفقد « الأسماء » قيمتها فتفقد الحياة بذلك معناها وتظهر للإنسان على أنها لغو . وهكذا تراءت الحياة لإيفان .

لكن فقدان الثقة بالحياة يشكل تهديداً للإنسان نفسه بوصفه المسئول عنها ؛ فهو نفسه مصدر هذا التناقض الظاهر فيها . وهو فى هذه الحالة يلجأ إلى أحد طريقين : إما أن يرفض الحياة فيرفض وجوده وينتحر ، كما صنع « سمير دياكوف » ، وإما أن يعود للبحث عن قيمة ثابتة فى الحياة تبرر قبولها وتبرر للإنسان وجوده . وعندئذ تلزم الحاجة إلى الفصل تماماً بين ما هو خير وما هو شر . لابد من إضافة منطق للأشياء التى فقدت فى العقل منطقها . وعند ذاك تلزم الإنسان الحرية فى تصنيف الأشياء تصنيفاً أخلاقياً جديداً . وبعبارة أخرى لابد أن يسعى الإنسان نفسه إلى خلاص نفسه . وعندئذ يكون الاعتراف بوجود الله — كما انتهى « دستويفسكى » نفسه — ضرورة حتمية .

ما يدل على أن البطل كان يشعر بذلك الذنب بوصفه ذنباً أكثر من فردى . كما أن احتقار البطل لنفسه لم يقل عن احتقاره للآخرين[١] .

وكذلك الأمر بالنسبة للإخوة « كارامازوف » . فالأبناء الشرعيون الثلاثة لم يقتل واحد منهم أباه ، وإنما قام بالجريمة الخادم « سمير دياكوف » ، وهو فى الوقت نفسه يرتبط بالقتيل بعلاقة البنوة ؛ فهو ابن غير شرعى له . ويقول « فرويد » إن دافع التنافس الجنسى واضح فى حالة هذا الشخص . وجدير بالملاحظة أن « دستويفسكى » جعله مريضاً بالصرع مثله ، وكأنه يعترف ضمناً بأن الشخص العصابى المصاب بالصرع والكامن فى نفسه كان قاتلا لأبيه . وفى أثناء المحاكمة نسمع تلك الملحة عن علم النفس حين يوصف بأنه سلاح ذو حدين . والواقع أن هذا لم يكن — كما يرى « فرويد » — إلا كناية بارعة من « دستويفسكى » ؛ فلم يكن المقصود هو السخرية من علم النفس بل من إجراءات البحث القضائى . فلم يكن المهم هو معرفة من الذى اقترف الجريمة فى الواقع ، وإنما كان اهتمام علم النفس منصباً على معرفة ذلك الذى رغب فى الجريمة عاطفياً ورحب بها عندما وقعت . ومن هنا كان جميع الإخوة — و « فرويد » يستثنى منهم « إليوشا » الذى لا نميل إلى استثنائه كما سبق — متساوين فى الإدانة : الحسى الثائر ، أى « ديمترى » ، والمتشائم الساخر ، أى « إيفان » ، والمجرم المصاب بالصرع ، وهو « سمير دياكوف »[٢] .

ونحن نعرف بطبيعة الحال أن هناك تفسيرات كثيرة مختلفة لهذه الأعمال الأدبية الثلاثة ، وليس اشتراكها فى تناول موضوع واحد يعنى أنها كانت تهدف إلى هدف مشترك ؛ فالمؤكد أن كل عمل منها قد حقق غرضاً خاصاً ، وكان له فلسفته الخاصة . كل ما فى الأمر أننا من الوجهة النفسية مطالبون بأن نلتفت إلى تلك القضية المشتركة ، قضية قتل الابن للأب ، وإلى أصل الدافع إليها . ومن خلال التحليل يتبين لنا أن الدافع واحد ، وإن غلف فى هذه الأعمال بأغلفة فنية مختلفة . على أن فهمنا لهذا الدافع ليس سوى خطوة تمهيدية — وإن كانت أساسية — فى سبيل تفهم القضية الكلية التى يناقشها كل عمل على حدة .

---

(١) انظر : *Freud* : ibid., V. 335-6.

(٢) انظر : *Freud* : op. cit., V. 336.

الفصل الثانى

السراب

(إن التجربة لم تحدد قط ، وهى لم تتم قط)

هنرى جيمس

تمهيد :

حين فكرت فى اختيار نموذج من أدبنا القصصى الحديث لدراسته وفقاً للمنهج التحليلى النفسى — وأنا هنا مضطر للاختيار بحكم أن الحيز لا يتسع إلا لقصة واحدة — برزت أمامى قصة السراب للكاتب المعاصر نجيب محفوظ . ولعل هذه القصة تبرز كذلك لكل من يفكر فى نفس الاتجاه ؛ إذ أن قارئها لا يخطئ فى إدراك أنها تصور على نحو أو آخر بعض المشكلات النفسية . ومن ثم قد يقال إننى إنما اخترت نموذجاً يساعدنى على تطبيق المنهج . أعنى المنهج التحليلى، لأن القصة نفسها ليست فيما يبدو إلا صورة واقعية من هذا المنهج .

وهذا الاعتراض يثير قضيتين على جانب من الأهمية . القضية الأولى هى ما إذا كان اختيارى هذا التماساً لأيسر الأمور ، والتماساً للنموذج الذى يعين بطبيعته على التطبيق . والقضية الثانية هى ما إذا كانت القصة النفسية التى من هذا النوع يمكن أن تعد مكتفية بذاتها ولا تحتاج إلى مزيد من الشرح والتفسير .

وفيما يختص بالقضية الأولى أحب أن أنبه إلى أن اختيارى لهذه القصة كان مقصوداً ، بعد أن تناولت فى الأنواع الأدبية الأخرى — ضمن ما تناولت — نماذج لا تخطر على البال عندما نتحدث عن الاتجاه النفسى فى الأدب . ولعلنى قد بينت فى دراستى لتلك النماذج أن أى عمل أدبى كائناً ما كان نوعه أو عصره إنما يمكن تناوله بالدراسة التحليلية على أسس نفسية . فإذا ظهر لدينا بين الكتاب من يركز اهتمامه فى صراحة على تناول بعض المشكلات النفسية فى عمله القصصى — وهو اتجاه ملأ الأدب الغربى فى القرن العشرين بهذا النوع من القصص — كان طبيعياً بل ضرورياً أن أواجه هذه المحاولة فى كتاب يحمل عنوان «التفسير النفسى للأدب».

ذلك أن هذا الاتجاه يحتاج منا إلى تبصر حتى نعرف مزاياه وعيوبه ، وحتى نعرف نحن والكتاب كذلك القيمة الحقيقية لمثل هذه المحاولة .

أما بالنسبة للقضية الثانية فأحب أن أذكر القراء بأن القصة النفسية التي تكتفي بذاتها ، والتي لا تحتاج إلى تفسير ، لا يمكن أن تدخل الميدان الأدبي ، ولا يمكن النظر إليها بوصفها عملا فنياً . إن الكاتب المعاصر الناجح لابد أن يكون مثقفاً . وجزء كبير من ثقافته مرجعه إلى المعرفة العلمية العصرية المتاحة . فلا بأس إذن في أن يلم الكاتب بالحقائق النفسية ، لا لكي يعيد صياغتها في عمل يسميه قصة مثلا ، بل ليجعل منها ميزان صدق لحصيلته التجريبية . ولا بأس عندئذ في أن تتساند التجربة الشخصية والحقيقة الموضوعية . وعند ذاك تظل القصة تحمل طبيعة العمل الفني ، وتحتاج — لهذا — إلى الدراسة والتفسير .

وإذا نحن تدبرنا الأمر قليلا بدا لنا أن العمل الأدبي — وليكن القصة هنا — لا يمكن أن يكون مجرد تقرير عن حالة نفسية كذلك الذي يضعه الطبيب أو الأخصائي النفساني . فمهما حاول القصاص أن يجمع كل خيوط التجربة وتفصيلاتها ، ومهما حاول الربط بين الجزئيات كيما يجعل من القصة في مجملها واقعة نفسية من طراز بذاته ، تبقى هناك جوانب في عمله القصصي مرجعها إلى مقدرته التعبيرية ، أي مقدرته الفنية ، ولا تقوم فيها المعرفة الموضوعية التحصيلية بأي دور ، أو — على الأقل — بدور خطير . « فكثير من التجارب وكثير من الذكريات وكثير من العواطف ، ويحتمل أن يكون معظمها ، ليست لفظية . ومن ثم يتحتم على الكاتب ، وليس بين يديه سوى الألفاظ ، أن يخلق عن طريق اختياره وتجميعه للتفصيلات الصورة الموهمة بمجموع الشعور ، أي الصورة الموهمة بأنه لم يحدث أي اختيار أو تجميع »(١) . ومعنى هذا أن التجربة التي تقدمها لنا القصة بكل تفصيلاتها لم تتحقق في الوجود من قبل بنفس الصورة التي عرضها بها الكاتب . وإنما تتم في القصة عملية تشكيل جديدة ، يتحاشى فيها الكاتب من التفصيلات ما لا يجد مقابلا له في اللغة ، لكنه يعود فيسد هذه الثغرات بأن يحكم الربط بين التفصيلات التي استخدمها والتي استطاع التعبير عنها فتوحي إلينا مهارته عندئذ بأن التجربة

(١) *H.M. Jones* : The Web of Sensibility; Saturday Review, April 23, 1955, p. 18.

حدثت هكذا أو يمكن أن تحدث هكذا . ونحن على استعداد فى هذه الحالة لأن نقتنع بهذه الصورة للتجربة ، وهى الصورة المصنوعة لا الصورة الحقيقية . لكن لما كانت التفصيلات نفسها لها رصيد من الحقيقة كان من واجب الدراسة التحليلية تبين العلاقات القديمة « وراء الفنية » ، أى العلاقات الأصلية المختفية وراء المهارة الفنية . ومن ثم نستطيع أن نقول إن القصة النفسية ذاتها - من حيث هى قصة ، ما تزال فى حاجة إلى التحليل والتفسير . فالقصة النفسية تقدم إلينا مظاهر السلوك ، وقد تتكهن بأسبابه الظاهرة ، التى لا تعدو من وجهة نظر التحليل أن تكون كذلك مجرد مظاهر . أما معرفة الدوافع البعيدة له فمن شأن التحليل والتفسير .

وبغير هذا يفتقد العمل القصصى طبيعته الفنية ، ويفقد لذلك إقناعه الشعورى للقارئ . فقارئ القصة لا يلتمس فيها تفسيراً للظواهر بل مجرد الإقناع من جانب هذه الظواهر بصدقها . إنه لا يستطيع — كما يقول « بش Bush » — « أن يستجيب استجابة عاطفية لأناس متورطين فى مآزق إذا هم لم يظهروا له فى صورة حية بوصفهم أشخاصاً ، بل ظلوا شخوصاً تتحرك وفقاً لشكل هندسى تجريدى »[1] .

وعلى هذا فإن قابلية قصة السراب للدراسة وفقاً للمنهج التحليلى تؤكد أنها — رغم ما هو معروف من أنها قصة نفسية — عمل فنى قبل كل شىء . وأن التفسير النفسى لها يزيد من فهمنا لها ويكشف لنا عما وراء ما تعرضه لنا من ظواهر .

* * *

١

ولنبدأ الآن بتقديم ملخص للقصة :

تبدأ القصة بالبطل يستعيد ذكريات حياته منذ طفولته حتى اللحظة التى يتحدث فيها . وهو إذ يسطر هذه الذكريات إنما يسطرها لنفسه قبل أى شخص آخر ، كيما يتأملها ويتفهمها . إنه أعرف الناس بتفصيلات حياته . وقد صنعت هذه التفصيلات نسيجاً لمأساة إنسان هى قبل كل شىء مأساته . ومن ثم كانت

---

(١) *Douglas Bush* : Sex in the modern Novel; Atlantic, January 1959, p. 75.

القصة من ذلك النوع من القصص النفسية التى يكون فيها البطل نفسه هو الراوى وكأنه يسرد سيرة حياته .

ويعود البطل بذاكرته إلى الوراء حيث يجد نفسه طفلا يعيش فى بيت كبير نسبياً فى « المنيل » مع أمه وجده . كانت أمه مطلقة وكان جده ضابطاً كبيراً فى الجيش ولكن متقاعداً . وكان هذا الطفل يلقى الكثير من التدليل فى هذا البيت بخاصة من أمه . وإنه ليباغتها ذات مرة وهى تخرج صورة وتأخذ فى تأملها فينقض على الصورة ويخطفها فيجد أمه فيها بجانب رجل غريب عنه فيمزقها . أما الصورة فكانت صورة عرس أمه ، وأما الرجل فكان أباه . وتستاء الأم ، لكنها تخفى استياءها حتى لا تجرح شعور طفلها ، وتأخذ تقص عليه قصة زواجها . لقد تزوجت من رجل ثرى هو رؤبة لاظ . لم يكن له عمل وإنما كان يعيش عالة على أبيه الثرى من جهة ، وعلى ريع بيت كبير فى الحلمية كان قد ورثه عن أمه . وكان إلى جانب ذلك سكيراً عربيداً فسرعان ما دب الخلاف بينه وبين زوجته . وتحملت الزوجة الحياة معه على مضض ، لكنها آخر الأمر لم تطق فاضطرت إلى العودة إلى بيت أبيها . وسعى نفر من أصدقاء الطرفين إلى إصلاح ذات البين ، وعادت الزوجة إلى بيت زوجها تحمل طفلتها الأولى التى كانت قد وضعتها . ثم تتكرر نفس المأساة ، إذ لم يكن إلى إصلاح الزوج من سبيل ، وتعود الزوجة إلى بيت أبيها . وتمضى شهور فتضع طفلها الأوسط . وفى تلك الفترة يكون الزوج الطائش قد حاول — رغبة فى تعجل ميراثه — أن يدس السم لأبيه ، لكن جريمته تكتشف ، ويطرده أبوه من قصره ، فينتقل الزوج إلى البيت الذى كانت أمه قد تركته له فى الحلمية . وفى نفس العام يموت الأب ، وتمضى بعد ذلك سبع سنوات والأم تعيش هى وطفلاها فى بيت أبيها والزوج غارق فى عربدته وسكره .

وكان جد البطل يغشى كل ليلة نادياً للقمار فى شارع عماد الدين . وبينما هو يخرج من النادى متأخراً ذات ليلة إذا به يرى رجلا قد التف حوله نفر من السوقة يوسعونه ضرباً ، فلما خلصه منهم تبين له أنه رؤبة لاظ ، قد أفقده السكر وعيه ، فحمله إلى منزله فى الحلمية ، وهناك أصر رؤبة على أن يمكث حموه معه قليلا . وانتهت الجلسة بالاتفاق على عودة الزوجة إلى زوجها لعل أموره تتحسن . لكن

التجربة كانت كسابقتها ؛ فسرعان ما عادت الزوجة إلى بيت أبيها ، وكان ثمرة هذه المحاولة الأخيرة بطل قصتنا . ولما بلغ الطفلان الأولان السن القانونية أخذهما الزوج ليعيشا معه ، ولم يبق مع الأم إلا طفلها الأخير — كامل — بطل القصة .

وتولى الجد نفقة ابنته وطفلها عن طيب خاطر ؛ فقد كان هو كذلك فى حاجة إلى من يرعاه . غير أن الأم تفانت فى حب طفلها وبادلها الطفل نفس الشعور . كانت لا تسمح له بالخروج من البيت إلا فى صحبتها لزيارة « السيدة » أو بعض الأقارب . فنشأ الطفل لا يعرف اللعب ولا يجرؤ على الحديث مع الناس . خجولا ، غير قادر على عمل شيء بنفسه . وربما حاول الطفل التمرد . لكن عجزه كان يرده دائماً إلى أمه . ولقد كانت أمه تخوفه دائماً عاقبة الخروج على طاعتها ؛ وملأت أذنه بقصص العفاريت والقتلة واللصوص ، الأمر الذى جعل من الخوف جوهراً أصيلا فى نفسه . وكان سبباً لتعاسته .

وظل الطفل حتى كاد يبلغ السابعة من عمره دون أن يذهب إلى المدرسة أو يتعلم حرفاً . ثم استقر الرأى على إلحاقه بمدرسة مجاورة ، لكن الطفل لم يستطع أن يتكيف مع هذه البيئة الجديدة . وتكرر رسوبه حتى كان لابد من بقائه فى البيت والاستعانة بمدرس خاص حتى يستعد للامتحان .

ثم بدأت مخاوف الأم حين بلغ الطفل السن القانونية التى تخول أباه ضمه إليه . وقد اجتهد الجد فى أن يقنع الأب بالعدول عن ذلك على أن يتولى هو تربية الطفل والإنفاق على تعليمه دون أن يكلف أباه شيئاً . ويوافق الأب . فلم تكن به حاجة إلى طفل جديد ، ولعله فى حياة العربدة التى كان يحياها لم يكن ليعبأ بمثل هذا الأمر . وتزول بذلك مخاوف الأم ، وتطمئن إلى أن ابنها سيظل فى حضنها إلى الأبد .

وانتقل الطفل إلى مدرسة « العقادين » بمصر القديمة ، ونجح فى الامتحان هذه المرة . وكان أمل جده هو أن يصنع منه ضابطاً فى الحربية مثلاً . لكن كامل لم يساعده على ذلك ؛ فقد كانت أعوام الدراسة التى قضاها فى المدرسة مضاعفة ؛ وحين حصل على التوجيهية كان قد تجاوز سن القبول بالكلية الحربية ، ولم تشفع له وساطة جده ، فكان عليه أن يختار كلية أخرى . واختار كامل كلية الحقوق . وارتاح كامل لدخوله الجامعة ؛ فقد لقى فى المدرستين الابتدائية والثانوية من عبث

الطلبة به وإهانة المدرسين له ما بغض إليه التعليم والناس . وكانت أمه فى تلك الأثناء — كما كانت دائماً — هى ملاذه الوحيد الذى يجد فيه الطمأنينة . وقد توقع أن تكون الحياة فى الجامعة على خلاف ما كانت فى المدرسة ؛ فالطلبة لا يعرفونه ، وهو يستطيع أن يتحاشاهم ، ثم إن الأساتذة لن يلتفتوا إليه . كل ما عليه هو أن يدخل المدرج ويستمع إلى المحاضرة ثم يمضى لا يلوى على شىء .

غير أنه فوجئ بحادث كان السبب فى خروجه من الجامعة كذلك . كانت كلية الحقوق قديماً تدرس لطلابها مادة الخطابة . وكان أستاذ الخطابة يدعو الطلبة إلى المنصة لكى يتحدثوا أمام جمهور الطلبة فى أى موضوع يختارونه . ولم يتوقع كامل — فى هذا الحشد من الطلبة — أن يصيبه الدور . لكن حدث أن دعاه الأستاذ ذات مرة إلى المنصة فكانت الكارثة . لم يستطع أن ينطق حرفاً . ولبث فترة طويلة لا يدرى ماذا يصنع . ولم يجد تشجيع الأستاذ له . وسرعان ما انطلقت من الطلبة عبارات التهكم والسخرية ، فانطلق كامل خارجاً من باب المدرج وقد قرر ألا يعود أبداً .

واستقر رأى كامل على أن يلتحق بوظيفة تؤهله لها الشهادة الثانوية . وكان طبيعياً أن يلقى كثيراً من العنت من زملائه الموظفين الذين سرعان ما اكتشفوا خجله وانطواءه على نفسه وعذريته . لكن عاملا جديداً كان قد دخل حياته فى تلك الفترة . فقد وقع نظره ذات مرة وهو واقف فى شارع قصر العينى ينتظر الترام وهو ما يزال فى المدرسة الثانوية على فتاة جميلة فى إحدى الشرفات المقابلة ، فأخذ بجمالها ، وصار يترقبها كل يوم ، ويديم النظر إلى شرفتها ، ثم ينتظر حتى تهبط إلى الشارع وتستقل الترام فى الاتجاه الآخر . لقد بدأ يشعر نحوها بعاطفة حب ، ومنحه هذا الشعور نوعاً من الثقة فى نفسه . وربما فكر فى أن يظفر بحريته كاملة بعد أن صار شاباً يجاوز السادسة والعشرين من عمره ، فتراه ذات مرة يستقل عربة « حنطور » ويقصد حانات شارع الألفى ليحتسى فى إحداها بعض الجعة ثم يقصد بؤرة الفساد . لكنه لا يجرؤ هناك على أن يصنع شيئاً . وتلاحظ الأم أن ابنها قد تغير ، وتدرك بحاستها أن خطر انفصاله عنها يتهددها ، بخاصة لو أنه فكر فى الزواج . ولذلك كان كل همها أن تذكره دائماً بمأساة زواجها ، كما لا تنسى أن

تشير إشارة خفية إلى أنها رفضت من أجله أن تقبل أى زوج حتى تكرس حياتها كلها من أجله .

غير أن فكرة الزواج كانت فى الحقيقة قد بدأت تراوده وإن لم يجرؤ على إعلانها لأمه . ثم كيف يستطيع أن يتزوج وهو لا يملك المال الكافى لذلك ، فضلا على أن مرتبه من الوظيفة كان ضئيلا . وقد هداه تفكيره إلى أن يذهب إلى أبيه فى الحلمية يطلب منه المال اللازم ، غير أن أباه خيب ظنه بعد أن كان قد انقطع إلى السكر ، وبعد أن صدم فى أخويه . كانت أخته راضية قد فرت لتتزوج من الشخص الذى أحبته والذى رفضه أبوها ، وكان أخوه مدحت قد تزوج من ابنة عمه وانتقل إلى بيت عمه فى الفيوم ليعمل فى مزارعه . ولم ييأس كامل ، وكرر الزيارة ، ورفض الأب أن يعينه بشىء ، زاعماً أنه لا يملك إلا ما يكفى نفقاته الخاصة . وربما فكر كامل فى أن يقتل أباه متعجلا الميراث ، لكن الفكرة لم تخرج إلى حيز التنفيذ . وفى تلك الأثناء يعرف كامل أن شخصاً آخر كان يراه دائماً يراقب الفتاة يريد الزواج منها ، لكنه لم يكن يملك أن يصنع شيئاً . ولم يمض شهر حتى توفى أبوه ، فتهيأ له ميراث يزيد على ألف جنيه . وفيما هو عائد من « العتبة » ذات يوم إذا به يفاجأ بصاحبته وجهاً لوجه فى الترام . ويضطرهما الزحام إلى أن يكونا متجاورين ، فيتشجع ويطلب إليها أن يحدثها فى أمر خطير . حتى إذا جاءت محطتها عاقها عن النزول ثم نزلا معاً بعد ذلك بمحطتين . وسارا بجانب النيل وهو لا يدرى كيف يحدثها ، فلما عرفها بنيته فى الزواج منها رفضت أن تدلى برأيها تاركة ذلك للأسرة ، فكان فى ذلك دعوة له غير مباشرة للتقدم إلى أسرتها .

ويتم الزواج بحضور الأم — كارهة بطبيعة الحال — وأخته راضية وزوجها وأخيه مدحت وزوجه وعمه . أما جده فكان قد توفى . وتنتقل العروس إلى بيت زوجها ، وتنتقل معها خادمها النوبية العجوز . ويقضى كامل الليلة الأولى فى حرج شديد ؛ فهو لا يدرى ماذا عليه أن يصنع مع عروسه ، ولا كيف يصنع . وتمضى بضع ليال دون أن يصنع شيئاً . وتتدخل أم العريس فى الأمر وتقترح أن تتولى الخادم فض بكارة العروس . لكن المشكلة بالنسبة لكامل لم تكن قد انتهت ؛ فقد كان يحاول كل ليلة أن يضاجع زوجته ، ويظل فى عنت حتى وقت متأخر من الليل دون جدوى .

ووقعت عينه فجأة فى الطريق على عيادة لطبيب أخصائى فى الأمراض التناسلية

من جامعة دبلن فذهب وعرض نفسه عليه ، لكن الطبيب أكد له أنه كامل القوى ، وأن حالته ليست إلا عارضاً يعرض لبعض الشبان سرعان ما يزول . والحقيقة أن كامل كان قد عاد إلى عادته الخبيثة ، وكل ما كانت تظفر به منه زوجته هو الأحضان والقبل وعبارات الغرام والحب .

وبدأ كامل يحس بالفراغ ، فى الوقت الذى كانت فيه « رباب » زوجته تواظب فى الصباح على الخروج إلى عملها حيث كانت تعمل فى التدريس بإحدى المدارس بالعباسية ، وفى المساء كانت كثيراً ما تخرج لزيارة أقربائها . وكان كامل يضطر إلى الخروج معها أحياناً فكان يعمل لهذه الزيارات ومقابلة الناس ألف حساب . وقد اضطر ذات مرة لأن يحضر معها حفلا عائلياً أقامته أسرتها بمناسبة شفاء أخيها . وكان من بين المدعوين الدكتور أمين أخصائى الأمراض التناسلية الذى عرف عنه كل شىء . وقد تظاهر الطبيب بأنه لم يعرفه من قبل ، ومرت الوليمة فى سلام . غير أن خروج رباب وحدها فى أغلب الأمسيات كان قد كثر ، ولم يجد كامل حيلة لكفها عن الخروج ، وربما تشاجرا بسبب ذلك شجاراً خفيفاً . والحق أن كامل نفسه كان يخرج هو كذلك ليضع كل همومه فى كاسات الخمر الرخيصة . وذات ليلة عاد إلى البيت ففاجأ زوجته تقرأ شيئاً كالخطاب ، فلما سألها عن ذلك قالت إنه لا شىء ومزقته وطوحت به من النافذة . وأخذ الشك يخالج كامل . إن رباب تزعم أن الخطاب لم يكن ممهوراً ، وأنها تلقته فى المدرسة ، ولو شاءت لمزقته من قبل أو أخفته عن كامل ، لكنها لم تجد وقتاً فى المدرسة لقراءته فاستبقته لكى تصنع منه مادة فكاهة مع كامل . وهى لم تمزقه وتطوح به إلا لأن كامل استثارها ولاحت فى عينيه أمارات الشك فيها ، الأمر الذى غير خطتها . وكل هذا التفسير ربما أقنع كامل فى لحظته ، لكن الشك أخذ يأكل قلبه ، وإنه ليأخذ فى متابعة رباب إلى المدرسة ، وينتظرها حتى تنصرف وتعود إلى البيت . وكان عليه أن ينتظر انصرافها بالقرب من المدرسة فى مكان يراها منه ولا تراه ، فلم يجد مناسباً لذلك إلا مقهى بسيطا يجلس فيه النوبية . وتكررت هذه العملية أياماً . وحدث أن وقعت عينه وهو فى مجلسه على امرأة بدينة تتفجر منها الشهوة فى الشرفة المقابلة . وهو ربما فكر فيها وإن حاول أن يتحاشى نظراتها . أما المرأة فربما أثارها

وجوده فى هذا المكان وتكرر ذلك منه فعابثته ، وانتهت هذه المعابثة بموعد ، والتقيا ، وقادته بعربتها إلى شارع الهرم ، وحاولت أن تخرجه من خجله وعذريته . وقد تكرر هذا اللقاء ، وتوطدت أواصر الصداقة بينهما ، وجاوزت المسألة حد الصداقة . أما بالنسبة لرباب فلم يستطع كامل أن يلاحظ فى فترة مراقبته لها شيئاً يريب .

حتى كان يوم ذهبت فيه رباب إلى أمها مع المساء كعادتها فى الخروج ، لكنها لم تعد . فلما ذهب كامل إليها يستطلع الخبر قالت له الأم إن رباب شعرت بحالة غريبة وبعض التعب يقتضى بقاءها أسبوعاً فى رعايتها ، فلم تكن أمه — لسوء العلاقة بينهما منذ اللحظة الأولى — لترعاها وهى نفسها فى حاجة إلى الرعاية . ويذهب كامل لزيارة زوجه ذات مرة فيفاجأ بأنها ماتت . وقد عرف من أمها أن حالتها ساءت فطلبت قريبها الدكتور أمين لزيارتها ، وقرر الدكتور أمين ضرورة إجراء عملية لها سريعاً ، وأجرى العملية : لكن رباب قضت بسبب خطأ غير مقصود من الطبيب . ولم يصدق كامل القصة ، وأبلغ النيابة ، وأجرى التحقيق بعد أن قرر الطبيب الشرعى ضرورته . وقد أثبت التحقيق مع الطبيب أنه قام بعملية إجهاض لرباب ، لكنها فشلت وقضت رباب بسببها ، فأراد الطبيب تغطية الموقف بأن أحدث ثقباً فى البريتون حتى يبعد الشبهة ويصرف الأنظار عن سبب الوفاة الحقيقى .

إذن فقد كانت رباب قد حملت . وممن ؟ المؤكد أنه ليس من كامل . وربما كان الطبيب القريب نفسه هو فارسها . وقد زج بالطبيب إلى السجن . أما كامل فلم يشأ أن يحضر جنازتها . وحين عاد إلى بيته وجد أن أمه كانت قد عرفت بالحادث حين أرسلت تستفسر عن غيابه ، وإن لم تعرف سبب الوفاة . فأطلعها كامل على الحقيقية ، وربما كان غليظاً فى حديثه معها لما هو فيه من هم . وقد خرج من البيت غير عابئ بما قد يحدثه تصرفه معها من أثر سيء عليها ، خرج إلى الطريق موزع النفس . ولم يبت ليلتها فى البيت ، وإذا به فى صباح اليوم التالى بصديق يعزيه فى أمه . لقد كانت الصحف قد نشرت نعيها . وهكذا تموت الزوجة والأم فى يومين متاليين ، يجد كامل نفسه بعدهما وحيداً . وإنه ليفاجأ فى هذه الظروف بامرأة تزوره فى بيته . لقد كانت المرأة التى عرفها فى العباسية .

* * *

هذه هى الخطوط العامة لأحداث القصة . وفى ظننا أن كثيراً من المواقف فيها يحتاج إلى شرح وتفسير ، وبخاصة إذا كنّا نتوقع من القصة — كما هو المألوف دائماً — أن تكون لها معنى وراء الأحداث ، وألا تكون مجرد سلسلة من الوقائع والتفصيلات المثيرة . وظنى — بل يقينى — أن هذا المعنى لا يمكن أن يتأتى لنا دون أن نعرف الدوافع التى أدت إلى تلك الوقائع وصنعت هذه التفصيلات . وفى الجزء التالى من هذا الفصل محاولة للوصول إلى تلك الدوافع وتحليلها وتفهم تلك الوقائع والتفصيلات فى ضوء هذا التحليل .

* * *

٢

وقد سبق أن رأينا فى تحليلنا للأعمال الأدبية السابقة كيف أن عقدة أوديب وما ينشأ عنها من مركبات تمدنا بكثير من الحقائق التى تفسر لنا سلوك الأشخاص ومواقفهم . لكننا إزاء قصة « السراب » هذه لا نستطيع أن نكتفى بهذا الأساس وحده لتفسير القصة كلها . صحيح أننا نواجه فى القصة شخصاً محباً لأمه وكارهاً لأبيه ، لكن القصة تتضمن مواقف أخرى لا تسعف عقدة أوديب وحدها بتفسيرها . إن شخصية كامل بطل هذه القصة مزيج من « ديمترى » و « هملت » ومن نفسه . وقد عرفنا من قبل أن جزءاً كبيراً من « هملت » يدين لأورست Orestes . وهنا يصح لنا أن نقول إن الجزء الأكبر فى شخصية كامل لا تفسره لنا إلا عقدة أورست . وتحليل شخصيته على هذا الأساس هو الطريقة التى نراها الآن كافية لأن تصنع لهذه القصة معنى .

ومن ثم أرى لزاماً علينا الآن أن نعرف شيئاً عن « أورست » .

وأورست شخصية أسطورية قديمة جعلها « إسخولس Aeschylus » بطلا للمسرحية الثانية من ثلاثيته «أجا ممنون Agamemnon »، المسماة «حاملات القرابين Choephoroe » . والقصة تروى — فى اختصار — كيف خرج « أجاممنون » لحرب طروادة ، وكيف أنه اضطر لأن يضحى بابنته «إيفيجينيا» فى سبيل أن تهب الرياح وتمضى الحملة فى طريقها ، وكيف أن ذلك أحفظ زوجته عليه فاتخذت

فى غيابه عشيقاً لها ، وكيف أنها دبرت مع عشيقها قتل « أجاممنون » بعد عودته منتصراً من طروادة . وحين تم اغتيال « أجاممنون » نفت « كليتمنسترا » زوجه ابنها الصبي « أورست » . ويشب « أورست » بعيداً عن « كليتمنسترا » ويدفعه الحنين ذات مرة إلى العودة لزيارة قبر أبيه ، وهناك تتعرف عليه أخته « إلكترا » ويتفقان على أن ينتقم « أورست » من أمه وعشيقها . ويحضر « أورست » إلى القصر ويقتل عشيق أمه أولا ثم أمه . ثم تنعقد محكمة المدينة بحضور آلهة الأولب للفصل فى قضية « أورست » . وبعد المناقشات تؤخذ الأصوات فتتعادل ، ويكون صوت الإلهة « أثينا » هو الصوت الفاصل . وتدلى « أثينا » بصوتها فى صالح « أورست » فينال المغفرة[1] .

وحين نستعرض أحداث هذه القصة يبدو لنا أنها لا تتفق فى ظاهرها مع قصة بطلنا كامل ؛ فكامل كان يحب أمه ، وقد عاش معها طوال حياتها . لكن القصتين تنتهيان نفس النهاية ؛ فكما أن « أورست » قتل أمه فكذلك كان كامل السبب فى وفاة أمه . إنه لم يقتلها بيده كما صنع « أورست » ، لكنه يعرف ويقرر أنه كان السبب المباشر فى وفاتها .

ومع ما ظهر أمامنا من اختلاف فى تفصيلات القصتين نستطيع أن نقرر فى اطمئنان أن جوهرهما واحد . ولكن كيف ذلك ؟

لا بد أن نتعرف أولا على شخصية كامل . ويمكننا التعرف عليها باستعراض علاقتها بالآخرين وعلاقتها كذلك بذاتها .

(ا) ولنبدأ بعلاقته بأمه ، فربما كانت هى العلاقة المحورية فى القصة . ونحن منذ البداية نلاحظ أن الطفل مفتون بأمه . وقد كان من عادته ألا يستسلم للنوم حتى يمتطى منكبها فتذهب به وتجىء بطول البيت وعرضه . وكلما توانت حثها بقدمه . وقد بلغ تدليلها له أن ألبسته فساتين البنات وتركت شعره مسدلا على منكبيه . حتى فى المطبخ كان يمتطى منكبها مفترشاً رأسها بخده ، بل كان يستحم معها فتضعه فى الطست عارياً وتجلس أمامه متجردة . وكان لا يطيق فراقها ، وكانت هى كذلك

---

(١) انظر : *H.A. Guerber* : The Myths of Greece and Rome; Harrap, London 1955, pp. 265-7.

لا تطيقه . كانت قد حشدت كل أمومتها من أجله بعد أن استرد زوجها الطفلين الآخرين . وفضلا على هذا كان بين الطفل وأمه تشابه كبير ؛ فقد كان وجهه نسخة من وجهها . وقد اعتاد أن ينام فى سرير أمه حتى بلغ السادسة والعشرين من العمر . وحين أنبه جده على ذلك ابتاع له سريراً آخر ولكنه وضعه فى حجرة أمه .

هذا الحب والتعلق بالأم من جانب كامل لم يكن فى نفس المستوى مع ذلك إذا نحن تأملناه فى مراحل نموه . إن تعلق الطفل بأمه فى مرحلة الرضاعة والطفولة المبكرة شىء طبيعى . لكن الأسوياء ما يلبثون أن ينتقلوا من هذه المرحلة إلى مرحلة أخرى ينفصلون فيها عن الأم رغبة فى إثبات الذات وتطلعاً إلى مرحلة الحرية التالية . فهل استطاع كامل أن ينفصل عن أمه ؟ أم ظل أسيراً لها تحت ستار الحب والعاطفة المتبادلة ؟ يحدثنا كامل نفسه فيقول : « إننى لا أستطيع أن أقول إننى استكنت إلى تلك الحياة بلا تململ . ولعلى ضقت بها فى أحايين كثيرة ، وتطلعت إلى الحرية والانطلاق . ولعل ضيقى ذاك مضى يزداد بتدرجى فى مدارج النمو . وآى ذلك أنها أقبلت تخوفنى أشياء لاحصر لها لتردنى عما أتطلع إليه من حرية وانطلاق ، واتحتفظ بى فى حضنها على الدوام . ملأت أذنى بقصص العفاريت والأشباح والأرواح والجان والقتلة واللصوص ، حتى خلتنى أسكن عالماً حافلا بالشياطين والإرهاب . كل ما به من كائنات خليق بالحذر والخوف [(١)] » .

هذا التمرد الذى عرفت الأم كيف تقمعه لم يزل من نفس كامل وإنما ظل يعمل فى خفاء ، ويتطور إلى مرحلته الخطيرة ، مرحلة الرغبة فى التخلص من الأم . وإنه ليطرح على نفسه ذات مرة هذا السؤال : « كيف تكون الحياة لو خلت من هذه الأم الحنون ؟ » . إنه بطبيعة الحال يريد أن يقول إن الحياة لن تطاق بدونها ؛ لكن مجرد التفكير فى وفاتها له دلالته على الرغبة الكامنة فى نفسه ، التى لا يستطيع بطبيعة الحال أن يصارح نفسه بها . « طالما رفت على خاطرى الرغبة فى هجرها فى صورة أحلام غامضة ، ولكن هل يسعنى حقاً أن أهجرها ؟ » هذا هو محور أزمة كامل . إنه يريد أن يخرج من أسر أمه بأى طريقة ، لكنها كانت قد أحكمت ربطه بها . ثم ينتهى هذا الصراع بالضرورة الحتمية . فبعد أن تموت رباب زوج

---

(١) النصوص الواردة فى هذا الجزء من الفصل دون الإشارة إليها فى الهامش منقولة من القصة نفسها .

كامل بعد فعلتها تنهار القيم « المعنوية » التى كان يتمثلها فى زوجه ، والتى هى مستمدة فى الأصل من الأم . وعند ذاك يندفع كامل لمواجهة أمه فى صراحة ، ويحزم أمره نهائياً على هجرها ، فيغلظ لها فى القول ، ويقع كلامه من نفسها موقع الصاعقة :

« — شد ما يحزننى كلامك . إنك تقتلنى بلا رحمة . . .

فصحت بها كالمجنون :

— اشمتى ما شاءت لك الشماتة ، ولكن إياك أن تتصورى أننا سنعيش معاً . انتهى الماضى بخيره وشره ولن أعود إليه ما حييت . سأنفرد بنفسى انفراداً أبدياً . لن أعيش معك تحت سقف واحد » .

وهنا لابد من العودة إلى « أورست » . فالموضوع الظاهر فى قصته هو موضوع قتل الأم ، مقابل الموضوع الظاهر فى « أوديب » وهو قتل الأب . « لكن المعنى الحقيقى لها هو صراع أورست الابن من أجل وجوده بوصفه شخصاً[1] » . هذا هو جوهر الصراع الأورستى ، وهو نفسه جوهر صراع كامل .

على أى نحو يتمثل التوازى إذن بين كليتمنسترا وأورست من جهة وأم كامل وابنها من جهة أخرى ؟

كانت كليتمنسترا امرأة متشوقة للسيادة والقوة . وعندما نقول إن هذه المرأة أو تلك تشبهها فإننا ينبغى أن نلمس المبرر الكافى لسلوكها هذا السلوك . لابد من معرفة السبب الذى دفعها فى هذا الاتجاه . والسبب فى حالة كليتمنسترا بصفة عامة « هو أنها هى نفسها قد أوذيت أذى شديداً ، وأنها تشعر بأنه ليس هناك من طريقة لحماية نفسها من عذاب مستقبل إلا بالتسلط على آخرين »[2] . وهنا نذكر على الفور أن أم كامل لقيت الكثير من التعذيب من زوجها الذى كان يضربها أحياناً ، وأن الفترات التى قضتها معه كانت أتعس الفترات فى حياتها . وعندما نجدها بعد ذلك تتفانى فى حب كامل طفلها الوحيد الذى بقى معها ندرك على الفور أن هذا الحب لم يكن إلا غطاء لرغبتها التعويضية فى التسلط . والحق أنها قد استغلت كل حيلة فى سبيل التسلط عليه تسلطاً كلياً .

(١) *Rollo May* : Man's Search for Himself; W.W. Norton, New York 1953, p. 127.

(٢) Ibid., p. 131.

أما كامل فلم يستطع إلا أن يتعلق بها ، وأن يخضع لسلطانها ، وهو أمر مألوف في الأشخاص الذين يعانون من عقدة أورست . وقد كان كل همه أن يظفر برضائها عنه ، وهو كلما أمعن في ذلك أمعنت هي في التسلط عليه .

فإذا عدنا إلى « أورست » — وقد رأينا أن مشكلاته الجوهرية ليست مشكلة قتل الأم وإنما مشكلة التحرر من سلطان الأم — وجدناه النموذج الأول الذى كان كامل صورة منه . كل ما فى الأمر أن « أورست » قد رأى طريقه إلى التحرر فى قتل أمه فقتلها بيده . وهى شجاعة مألوفة من الأدب الإغريقى فى مواجهة مثل هذه المشكلات فى صراحة قاسية . لكننا فى عصرنا الحديث لا نستطيع أن نتصور مثل هذا الحل الذى انتهى إليه « أورست » ؛ فلسنا نستطيع أن نتصور الأبناء يقتلون أمهاتهم . ولذلك لم يقتل كامل أمه كما صنع « أورست » ، أى لم يذبحها مثله ، وإنما ظل طوال الوقت فريسة لصراعه الذى لم يعرف كيف يخرج منه . وأخيراً قتل كامل أمه ، ولكن معنوياً . لم تمتد يده إليها وإنما امتد لسانه . وكثيراً ما تكون الكلمات — بالنسبة لامرأة تشكو علة القلب كأم كامل — أقتل من السكين .

وهكذا تتوازى الشخصيات الإغريقية والعصرية فى الجوهر وإن اختلفت فى المظهر بحكم الواقع الحضارى . ففى المسرحية القديمة وفى القصة المعاصرة يمكن تلخيص القضية فى عبارة موجزة حين نقول : إنها قضية أم متسلطة وابن يريد التحرر من سلطانها .

(ب) ثم ننتقل إلى تفهم علاقة كامل بزوجته . لقد أحبها منذ النظرة الأولى . وقد راقبها قبل الزواج فترة طويلة أدرك فيها أنها تجمع إلى جمالها السماوى خلقاً مستقيماً . ونحن لا نتردد فى أن نرد هذا الحب إلى علاقته بأمه ؛ فقد كانت من نفس الطراز . لقد أولع بعض الوقت بخوادم المنيل القذرات ، لكنه أحب رباب . لقد كان مطمئناً إلى أنه عثر فى رباب على مثال الزوجة التى لا يمكن أن تختار له أمه غيرها لو أنها اختارت . وقد نتذكر هنا حب « هملت » لأوفيليا فى البداية ، وكيف أنه أحب فيها مثال الطهر والعفة والبراءة ، وكيف أن مثل هذا الحب يدل فى جوهره على تأثر بالأم ويؤكد تبعية الابن لها ودورانه فى فلكها . وكان طبيعياً أن تكره الأم هذه الزوجة رغم ذلك ؛ أى رغم أنها تجسيم لها . ذلك أن كامل

بهذا يكون قد نقل خضوعه وتبعيته بطريقة آلية إلى امرأة أخرى . ومع أنه بذلك يظل خاضعاً لها — وهذا ما حدث بعد زواجه من رباب — إلا أنه خضوع غير مباشر . إنه الآن يخضع لها فى شخص الزوجة .

ومما يؤكد أن هذا الحب الجديد فى حياة كامل لم يكن إلا نسخة من حبه لأمه وامتداداً له أنه ارتبط فى حياته بالصلاة . يقول : « ولم يجد جديد فى حياتى إلا مواظبتى على الصلاة بعد أن كنت أنقطع عنها فى فترات متباعدة . ولعل هيمان صدرى بالحب هو الذى هيأ لى ذلك الاتصال الطاهر بالله خمس مرات فى اليوم » .

ثم كان الزواج ، وكان فشله فى مضاجعة زوجته . فلماذا فشل كامل فى هذا الوقت الذى تعرف فيه أنه يتمتع بكامل قواه الجنسية ؟ إنه بدلا من مضاجعتها يعود إلى عادته الجهنمية القديمة فيفرط فيها . وهو نفسه لا يدرى سر هذا الفشل . إنه يحاول كل ليلة ولكن دون جدوى . « لقد بت أخاف جسمها بقدر ما أحبها . وتأملت حياتى فى صمت الليل وظلمته فبدت لى غريبة متنافرة ، وضاق صدرى فلم أجد من متنفس له غير البكاء ، فبكيت طويلا » . . .

وهنا نتساءل : أكان من الممكن أن يضاجع كامل زوجته ؟ وماذا كان يعنى هذا بالنسبة له ؟ ما السبب البعيد الذى حال دونه والقيام بهذه المهمة ؟

إن مضاجعة كامل لزوجته كان فيما يبدو مستحيلا بالنسبة لشخص يسعى إلى الخلاص من سلطان الأم . ولعله خيل إليه فى البداية أنه بزواجه يكون قد خطا خطوة حاسمة فى سبيل هذا الخلاص . لكنه لم يكن يدرى أنه حين يتزوج رباب بصفة خاصة يكون قد استبدل بأمه شخصاً آخر هو تجسيم لأمه فى الوقت نفسه . واختياره لها فى البداية لتكون موضع حبه شىء أملته الرغبة الدفينة المكبوتة فى الحصول على أمه . ولا بأس فى أن يقف هذا عند حدود الحب حين يصير حقيقة واقعة ؛ فهو يستطيع أن يحب أمه دون أن يلقى على ذلك نقداً ، وليس فى الشرائع والطبائع ما يحرم هذا الحب . وهو قد أحب أمه فى الواقع ولكن هذا النوع من الحب المباح . وعلى هذا النحو كان يستطيع كذلك أن يحب زوجته (التى هى تجسيم لأمه واختيار لا شعورى لها) ، وهذا ما صنعه ؛ فقد أحب زوجته حباً عفيفاً بريئاً لا مزيد عليه . أما أن يضاجعها فهذا ما لم يكن فى مقدوره . إن مضاجعته لها معناها تحقيق لرغبته

فى الأم نفسها ، وهى الرغبة التى كانت قد كبتت . إن أى اتصال جنسى بينه وبين زوجته كان معناه الفسق بالمحارم . وفى الوقت نفسه — وهو ما يؤكد هذا التفسير — نجد كامل سرعان ما ينقاد للمرأه الشهوانية التى عرفها بطريق الصدفة فى العباسية وينجح فى الاتصال الجنسى بها . إنه قد يفسر ذلك بأن هذه المرأة قد أخرجته من خجله ، وأنه لذلك نجح معها . والحقيقة أن الخجل ليس إلا أكذوبة وتعلة غير صحيحة . والمسألة فى حقيقتها ترجع إلى أن هذه المرأة لم يكن بينها وبين أمه أدنى شبه ، بل ربما كانت معها على النقيض . وهو حين أعجب بها لم يعجب بها من خلال صورة أمه الحسية والمعنوية ، وإنما أعجب بها لأنها الشىء الآخر الذى يبعده تماماً عن صورة أمه هذه ، أى يحرره من أسرها . وهو من أجل ذلك لم يحس بشعور الذنب فى الاتصال بها جنسيًّا ، بل إنه على العكس من ذلك يشعر بالارتياح ، وبأنه حقًّا إنسان يمارس الحياة .

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن عقدة الفسق بالمحارم هى التى حالت دون نجاح كامل فى الاتصال جنسيًّا بزوجته . إن حبه لزوجته كان حباً موجهاً إلى الداخل ، داخل الأسرة ، فى حين أن حبه لامرأة العباسية كان حباً موجهاً إلى الخارج . ونحن نذكر أن « أورست » بعد أن قتل أمه خرج إلى الغابة حيث راح يتأمل . وتقول القصة إن أخته « إلكترا » دعته إلى العودة إلى المدينة كى ينصب نفسه ملكاً مكان أبيه « أجاممنون » . لكن « أورست » رفض هذا العرض ؛ إذ أدرك أن توليه الملك معناه زواجه من « إلكترا » ، وهى فى نظره مثال لكليتمنسترا . ومعنى هذا أن الفسق بالمحارم الذى دمر هذه الأسرة سيظل يعمل عمله فى القضاء عليها نهائيًّا . ولم يقتل « أورست » أمه لكى يتولى الحكم ويعود إلى نفس السيرة ، وإنما قتلها لكى يظفر بإنسانيته . لقد قتل فى نفسه ما سماه الحب « الداخلى » ، وعقد العزم على أن يهجر هذه المدينة ، عش الفسق بالمحارم ، وقال عبارته التى ظلت ترن فى مسامع الزمن عبر العصور ، مصوراً هدف التكامل النفسى للإنسان : « لقد اتجه حبى إلى الخارج »(١) .

إن « أورست » لم يتورط فيما تورط فيه كامل ؛ فقد أدرك أن زواجه من

(١) Op. cit., p. 133-4.

أخته ، التي هي في الوقت نفسه صورة من أمه ، لن يجر عليه وعلى الأسرة إلا الشر . فزواجه منها معناه فقدان الإنسانية التي كان قد استردها بموت أمه . أما كامل فقد تورط في هذا الخطأ حين تزوج من رباب . وهذا يدل على أن « أورست » كان قد بلغ مرحلة من النضوج لم تتهيأ لكامل ، فاتجه الأول بحبه إلى الخارج وتخلص نهائياً من عقدة الفسق بالمحارم ، في حين اتجه الثاني بحبه إلى الداخل فجرت عليه هذه العقدة التعاسة . يقول ماى May : « إن الفسق بالمحارم هو ببساطة رمز جنسي للاتجاه داخلياً نحو الأسرة ، ولعدم القدرة — تبعاً لذلك — على « الاتجاه بالحب إلى الخارج » . وتعد رغبات الفسق بالمحارم من الناحية النفسية عندما تستمر في فترة المراهقة العرَض الجنسي للتبعية المرَضية للأم ، وهي تحدث بطريقة متسلطة في الأشخاص الذين لم « ينضجوا » ، والذين لم يقطعوا الحبل السرى النفسي الذي يربطهم بالأم »[1] .

أما « أورست » فكان قد قطع هذا الحبل ، واستشرف حياة جديدة ، وأما كامل فلم يتهيأ له هذا الحل إلا في النهاية ، عندما ماتت زوجته وأعقبتها أمه . عند ذلك فحسب بدأ كامل حياة جديدة . لقد بدأ يمارس حريته وإنسانيته .

(حـ) ثم نعود إلى كامل نفسه في علاقته مع ذاته فنجد أنه لم يستطع أن يحدث أي نوع من التوافق الاجتماعي والنفسي بينه وبين العالم من حوله خارج دائرة أمه . « كانت حياتي المدرسية شقاء كلها » — هكذا يلخص لنا حياته في أثناء فترة الدراسة . وهو كذلك لم يستطع أن يتكيف مع زملائه في العمل بعد أن التحق بالوظيفة . وهو — حتى بعد أن شب وكبر — لم يكن يعرف من القاهرة أكثر من شارعين أو ثلاثة . ولم يكن يعرف كيف يلقى الناس وكيف يتحدث إليهم ، بل إنه ليتحاشاهم ما استطاع . وهو يرفض أن يتأبط ذراع عروسه ويسير بها في الزفة خوفاً من الأنظار التي تسلط إليه . وكان يؤثر أن يظل سجين نفسه على أن يخرج إلى الحياة . وحين ضاقت به نفسه وانطلق إلى بؤرة الفساد لم يكد يقدم على التجربة حتى دب الخوف في نفسه فولى مسرعاً . وهو يتخيل كثيراً ويحلم كثيراً ، ويصنع في خياله وأحلامه الأعاجيب ، لكنه عندما يواجه الواقع ينقلب عاجزاً ذليلا خانعاً .

---

(١) Op. cit., p. 134.

وهو بعد كل هذا لا يدرك من الحياة الجارية حوله شيئاً ، وربما لم يعرف اسم رئيس الوزراء آنذاك . فلم يكن له أدنى اهتمام بالسياسة .

هذه الصورة السلبية العاجزة لشخصية كامل لم تصنعها إلا عقدة « أورست » فى نفسه . فهو فى حقيقة الأمر ليس عاجزاً عجزاً كلياً ، وإنما كانت كل طاقته — شأن المصاب بهذه العقدة — موجهة إلى إرضاء أمه . ولم يكن يرضى أمه إلا أن تكون هى محور حياته وتفكيره واهتمامه . « وطبيعى أن الطاقة عندما لا تكون متاحة إلا حين يأذن شخص آخر ليست هى القوة على الإطلاق . ومن ثم فمن الواضح أنه لا يكون قادراً على استخدام قوته لتطوير نفسه من حيث هو شخص أو لحب أناس آخرين حتى يتحرر من روابطه بأمه »[1] .

وقد قلت إن شخصية كامل مزيج من شخصية « ديمترى » وشخصية « هملت » ومن ذاته . فالقصة تروى لنا أنه أظهر الكراهية لأبيه منذ اللحظة الأولى التى رأى فيها صورته مع أمه ، وأنه ترجم عن هذه الكراهية بحركة آلية منه حين مزق هذه الصورة . وحين أتيح له أن يرى أباه رأى العين لأول مرة حين ذهب به جده إليه يستدر عطفه عليه جفل من صورته واشمأز منه . ثم إذا بنا نجده يفكر فى قتله بعد أن يعجز فى إقناعه بمنحه المبلغ اللازم لنفقات الزواج ، تماماً كما فكر «ديمترى» من قبل . لكنه لم يستطع أن يقتله ، وطرد من البيت شر طردة .

وهنا ينبغى أن نتساءل : ما قيمة هذه المحاولة لقتل الأب التى حاولها كامل وما ضرورتها ؟ ولسنا نقصد بطبيعة الحال الأهمية أو الضرورة الفنية الصرف ؛ فالمؤكد أن سياق الأحداث فى القصة وتركيبتها العامة قد أفادت من ذلك بعض الشىء ، حيث إن فشل كامل فى محاولته اضطره لمواجهة مشكلة زواجه من رباب مواجهة صريحة اضطر معها إلى ترك الميدان لغيره بعد أن أعيته الحيلة فى الحصول على المال اللازم . وإنما نقصد هنا الأهمية والضرورة النفسية التى جعلت من كامل قاتل أبيه (بنفس المعنى الذى يعد « ديمترى » به قاتل أبيه) . فنحن فى هذه الحال نواجه شخصاً هو قاتل أبيه وقاتل أمه كذلك . وهنا نعود لنتساءل : أيمكن أن يتسق هذا فى شخص إنسان من الناحية النفسية ؟

---

(١) Op. cit., p. 129.

لقد عرفنا « أوديب » قاتل أبيه ، وعرفنا « أورست » قاتل أمه . لكننا نواجه فى كامل شخصاً هو فى الوقت نفسه « أوديب » و « أورست » معاً . وهذا هو مثار العجب إزاء هذا الشخص . ولعل القارئ قد أدرك أن الشخص إما أن يكون هذا أو ذاك ، أما أن يكون الاثنين معاً فشىء يدل على تناقض فى البنية النفسية لا تقبله طبيعة هذه البنية .

أهو تناقض حقاً ذلك الذى يتمثل لنا فى شخص كامل ؟ وعلى أى أساس يمكن أن نصدر مثل هذا الحكم ؟ وما وجه العجب بعد ذلك فى أن تكون الشخصية متناقضة مع ذاتها وهو أمر مألوف ؟

أما أنه تناقض فأمر ظاهر . وأما الأساس الذى يستند إليه هذا الحكم فيقتضينا النظر فى الدوافع التى تدفع الشخص إلى قتل أحد والديه ، أمه أو أبيه . فما معنى أن يقتل الشخص أحد والديه ؟

إن جوهر الصراع يتمثل فى أن الشخص الذى أخذ يشب ، وليكن هنا « أورست » ، « يحارب ضد القوى المتسلطة التى قد تعوق نموه وحريته . وربما تجمعت هذه القوى فى نطاق الأسرة فى شخص الأب أكثر من الأم أو العكس . والمؤكد أن فرويد قد اعتقد اعتقاداً يتفاوت فى صحته من حيث التعميم قلة وكثرة ، أن الصراع قد ينشأ بين الأب والابن ؛ فالأب قد يحاول إبعاد الابن وسلبه قوته وخصيه ، وأن الابن ، مثل أوديب ، قد يضطر إلى قتل أبيه كيما يظفر بحقه فى الوجود . ومع ذلك فنحن الآن نعرف أن « عقدة أوديب » ليست عامة ، وإنما يعتمد ظهورها على عوامل تاريخية وحضارية . لقد نشأ فرويد فى مجتمع « الأب الألمانى » . وفى منتصف القرن العشرين الذى نعيشه نجد حشداً من الأدلة فى هذه البلاد[١] على أن الأم ، لا الأب ، كانت هى الشخص صاحب السيادة فى أسر الأشخاص الذين تتراوح أعمارهم الآن — على وجه التقريب — بين العشرين والخمسين ، وأن علاقتهم بها تثير أعظم مشكلة ، وأن أسطورة أورست هى الأسطورة التى يشعرون بأنها تعبر عن تجربتهم الخاصة أعمق تعبير[٢] » .

---

(١) يعنى الكاتب هنا المجتمع الأمريكى .

(٢) Op. cit., p. 129.

ومعنى هذا أن الصراع إما أن يكون بين الأب والابن أو بين الابن والأم ، وأن وقوع الابن فى هذا الصراع أو ذاك إنما يحدده الشكل الحضارى للحياة الاجتماعية التى يحياها . فى الفترات التى يسود فيها حكم الأب يكون صراع الابن مع أبيه ، كما حدث لأوديب ، وفى الفترات التى يسود فيها حكم الأم يكون صراع الابن مع أمه .

فإذا نحن رجعنا إلى كامل وجدنا أنه قضى حياته تحت سيطرة الأم وتسلطها ، أما أبوه فقد كان بعيداً عن المجال ولم يكن له معه أى دور . ولهذا قد يبدو لنا كافياً أن تكون ثورة كامل أو تمرده موجهة ضد الأم وحدها وسيطرتها . أما البناء الفنى للقصة فقد كان من الممكن تشكيله على هذا الأساس وحده دون إقحام موضوع آخر مناقض هو قتل الأب . كان من الممكن أن يمر الشهر الحرج الذى انتظره كامل بعد فشله فى قتل أبيه حتى وفاته الطبيعية كما مر دون التفكير فى قتله ، فيفاجأ كامل — بعد شهر من التعاسة والضياع — بأن أباه قد توفى ، وأنه قد صار يستطيع حل أزمته فى الزواج من رباب بما يرثه من مال .

ومعنى هذا أن التناقض فى شخصية كامل «الأوديبية الأورستية» لم تقض به ضرورة فنية أو ضرورة نفسية ، وأنه ليس إلا تعقيداً فى تركيب هذه الشخصية لا مبرر له . ومن ثم كان وجه العجب . فالشخصية إما أن تمثل هذا الوجه الحضارى الاجتماعى أو ذاك ، أى أنها أما أن تكون بكل مشكلاتها النفسية وليدة حكم الأب أو حكم الأم . أما أن تكون الشخصية وليدة هذين النوعين من الحكم معاً فإن ذلك لا يمكن أن يعنى سوى التمرد على هذين الإطارين الحضاريين اللذين تنقلت بينهما الحياة البشرية منذ القدم ، والبحث عن إطار جديد للحياة يتخلص فيه الإنسان من رواسب حكم الأب وحكم الأم معاً . ولو صح أن هذا هو المضمون الاجتماعى الذى هدف إليه الكاتب من القصة لكان ذلك التناقض فى شخصية كامل شيئاً له ما يبرره . على أن كامل فى هذه الحالة لابد أن ينتقل فى تصورنا من المستوى الإنسانى المألوف إلى المستوى الرمزى ، أى أنه ينتقل فى تصورنا من واقعة الحى إلى مستوى التجريد العقلى . وعندئذ فإننا لا نستطيع أن نقتنع به فى يسر ، لأنه سيبدو لنا شخصاً مصنوعاً يسير فى خطوط هندسية مصنوعة له من قبل .

ومن ثم أرى أنه لو اقتصر الكاتب على تقديم كامل فى إطار « أورست » وحده لكان ذلك أكثر إقناعاً لنا بوجوده الحى . بخاصة حين نتذكر أن أحداث القصة تقع فى فترة من حياتنا الاجتماعية فى القرن العشرين هى فترة الصراع من جانب المرأة فى سبيل الظهور بجانب الرجل وسلبه نتيجة لذلك بعض سيطرته الشاملة القديمة .

عندئذ قد يقال إن تمرد كامل هنا على أمه قد يدل على انتكاس رجعى فى حياتنا الاجتماعية حين ينكر الابن سلطانها ويجاهد فى التخلص منه . فقضاؤه على أمه معناه إذن القضاء على ما نسميه « حركة التحرر النسوى » التى هى فى تقديرنا حركة تقدمية . وعندئذ يتعرض مضمون القصة لنقد شديد من حيث إنه يمثل حركة مناهضة لتحرر المرأة .

على أن المسألة فى الواقع على خلاف هذا تماماً ؛ لأن « أورست » لم يكن رمزاً للانتكاس والرجعية بل كان على نقيض ذلك مثالا للتقدم والحرية . وكيف كان ذلك ؟

لقد أثارت المسرحية الإغريقية مشكلة أخرى جديرة بالاهتمام غير المشكلتين النفسية والاجتماعية فى تفسيرها علاقة الطفل بأمه وهى المشكلة البيولوجية . وقد تمثلت هذه المشكلة فى « أن الإلهة التى أدلت بالصوت الذى نال به أورست الغفران هى أثينا . وهى الإلهة التى تقول : « لم أعرف قط رحم الأم التى وضعتنى » ، وإنما هى قد ظفرت فى كامل ثيابها من جبهة أبيها زيوس .

وهذه فكرة محيرة تحتاج إلى تأمل . فالميلاد دون الإفادة من الرحم يثير من الدهشة ما يكفى لأن يجعلنا نبدأ به . لكن الأمر ربما تأرجح عندما نأخذ فى الاعتبار دلالات حقيقة أن الإغريق قد جعلوا من أثينا هذه إلهة الحكمة. وهى تقول إنها تدلى بصوتها لصالح أورست لأنها ، وهى التى لم توجد قط فى الرحم ، تعضد جانب « الجديد » . أيعنى هذا أن انتقال الإنسان من التبعية والتحيز والفجاجة إلى الاستقلال والحكمة والنضوج أمر غاية فى الصعوبة ، وأن روابط الحبلين السريين الفزيائى والطبيعى تعوقه حتى إنه كان من الواجب تصوير إلهة الحكمة الأسطورية والفضيلة الحضرية فى صورة شخص لم يقدر له قط أن يكافح فى سبيل التخلص من الحبل السرى ؟

إننا نعرف أن الطفل أقرب إلى أمه التي تحمله في رحمها والتي تغذيه من صدرها منه إلى أبيه . ترى أيعني الإغريق أنه ما دام دم الطفل من دم أمه ولحمه من لحمها فإنه سيظل يرتبط بها دائماً ، وأن علاقة الأم ستميل دائماً لأن تكون محافظة أكثر منها ثورية ، وأن انتماءها إلى الماضي أكثر منه إلى المستقبل ؟ إن الإغريق كانوا أعقل من أن يقصدوا أن الحكمة تقوم في فراغ ليس فيه انتماء لشيء . أو أن يكون في مثل هذه العلاقات أي خطأ . لكنهم ربما قصدوا أن الإغراء في أن يجد الإنسان « الحماية » كيما ينكص على عقبيه ، وأن يكون « سلبيًّا » و « عاجزاً » كما يقول أورست ، قد رمز إليه بالميل إلى العودة إلى الرحم ، وأن النضج وحرية الفرد هما عكس تلك الميول . ترى أيكون هذا هو السبب في أن إلهة الحكمة لديهم « لم تعرف الرحم قط » ؟ (١) .

فإذا رجعنا إلى أم كامل في ضوء هذا التحليل وجدنا أنها تمثل الاتجاه المحافظ . وهي في إطار هذا الاتجاه فرضت « حمايتها » على كامل ، وكان ارتباطها بالماضي أكثر من تطلعها إلى المستقبل . أما كامل فقد أغرته هذه الحماية في البداية ، لكن الحكمة (أي التخلص من العلاقات الرحمية) والنضج وحرية الفرد : وهي مظاهر التقدم والتطلع (إلى « الجديد ») ، أخذت — مع مرور الزمن — تجتذب كامل . ومن ثم يمكن أن يعد تخلصه من أسر أمه في النهاية ، وكل ما يرتبط بالماضي ، المضمون الاجتماعي التقدمي الذي يمكن أن يكون هدف القصة . وعندئذ لا يكون كامل مجرد رمز أجوف بل رمزاً فياضاً بالدلالة ، ولا يكون شخصية ناجزة تحركها يد الكاتب كيف شاءت بل إنساناً حيًّا يمثل مأساة إنسانية من الطراز الأول .

---

(١) Op. cit., pp. 132-3.



خاتمة

فى هذه الفصول السابقة محاولة للتقدم خطوة جديدة فى ميدان الدراسات الأدبية فى ضوء الحقائق النفسية وحقائق علم النفس التحليلى . فالمؤكد أن محاولات مشابهة قد سبقت هذه الدراسة فى لغتنا العربية ، ولكنها فى الواقع لم تفد كثيراً من علم النفس التحليلى فضلاً عن أن ميدان التطبيق كان ضيقاً من جهة ، وقاصراً فى الغالب على شخصيات المؤلفين من جهة أخرى . ومن أجل هذا كانت عنايتى فى هذه الدراسة بالناحية التطبيقية فى نطاق أوسع ، أعنى نطاق الأعمال الأدبية ذاتها على اختلاف أنواعها . ومن ثم شملت هذه الدراسة التطبيقية نماذج شعرية من أدبنا العربى القديم والحديث ، إلى جانب نماذج من الشعر الأوربى . وكان هذا تأكيداً لحقيقة منهجية على جانب كبير من الأهمية ، وهى أن المنهج النفسى التحليلى من الممكن أن يكون مفيداً فى فهمنا ومن ثم فى تقديرنا للأعمال الأدبية القديم منها والحديث على حد سواء . ثم اتسعت هذه الدراسة لنماذج من الأدب المسرحى والأدب الروائى العربى منه والغربى .

وقد اقتصر الباب الأول من هذه الدراسة على مناقشة القضايا والمشكلات العامة التى كان من الضرورى الوقوف عندها قبل التقدم بأى دراسة عملية تطبيقية . وهى المشكلات التى ترتبط أولاً بموضوع العلاقة بين علم النفس والأدب وظهور ما يسمى بعلم النفس الأدبى ، ومدى استفادة الدراسات الأدبية والنقدية من هذا العلم ، والأخطاء أو الأخطار التى يتورط فيها البعض أحياناً سواء من جانب علماء النفس أو من جانب النقاد ودارسى الأدب ، وأخيراً علاقة الأديب نفسه بعلم النفس وحدود استفادته منه . وكذلك شمل الباب الأول فصلاً عن طبيعة الفنان ومدى صحة ما ينسب إليه من معاناة بعض الأمراض أو الحالات النفسية الخاصة كالعصابية والنرجسية ، ثم بحث وتحليل للدوافع التى تدفع الفنان إلى الإبداع بعد فشلنا فى الوصول إلى حقيقة نهائية بشأن العبقرية ، وعبقرية الفنان بصفة خاصة .

وفى ظنى أن هذا الباب يمهد النفوس — على أقل تقدير — للدخول فى تلك الدراسات التطبيقية التى توزعتها الأبواب الثلاثة الأخرى من الكتاب .

وقد آثرت أن أبدأ هذه الدراسات التطبيقية بالحديث عن الشعر ؛ لأن تحليل القصيدة الشعرية مهما اتسع نطاقه فإنه يربط على كل حال بجزئيات أو بوقائع جزئية . فكان من الأفضل — فى ظنى — أن نمارس فى البداية تحليل مثل هذه المواقف الجزئية ، وأن نمهد بذلك لتمثل المواقف الكلية أو المركبة ، سواء فى القصيدة من حيث هى كل أو فى الأعمال الأدبية التى تتميز بطابع التركيب كالمسرحية والقصة .

وكل من يقرأ هذا الباب الخاص بالشعر يستطيع أن يدرك كيف يكون تحليل الصور الشعرية الجزئية فى ضوء الحقيقة النفسية وسيلة ناجحة لتمثل الإطار النفسى للقصيدة كلها . وتمثلنا للإطار النفسى للقصيدة ، أى للدلالة أو مجموعة الدلالات النفسية التى تكمن خلف الألفاظ وخلف التراكيب اللغوية وخلف الصور وخلف التوقيعات ، هو الضرورة التى يسلم بها الآن كل دارس للأدب وكل ناقد على السواء . وقد اتضح لنا من خلال تلك التحليلات أن كثيراً من الأحكام النقدية القديمة قد صارت فى حاجة إلى التعديل ، لأنها لم تبن على أساس من الدراسة التحليلية المتعمقة .

ثم يأتى الباب الخاص بالأدب المسرحى على أثر الباب الخاص بالشعر . وقد ارتحت لوضعه حيث هو من جهة أننا فى المسرح نواجه المشكلات الخاصة بتحليل الواقعة النفسية المكتملة والمنتظمة للعمل الفنى كله . ولما كان المسرح أقدم من الرواية والقصة بكثير ، ولما كانت طبيعة العمل المسرحى منذ القدم أن يتناول قضايا الإنسان الجوهرية ويرتبط دائماً بألوان الصراع التى قدر للإنسان أن يعيشها ويعانيها فى كل الأزمان — فقد صار بذلك أوسع حقل للخبرة النفسية وأوسع ميدان للدراسات التحليلية على السواء . ونحن فى دراستنا التحليلية للأدب المسرحى نواجه كل أساس وكل حقيقة نفسية جوهرية تعيننا على فهم هذا النوع الأدبى مهما بلغ من التركيب والتعقيد والتركيز . وقد تبين لنا بصورة عملية ما زعمه بعض العلماء من أن « عقدة أوديب » وما يتفرع منها من عقد ، وكذلك عقدة « أورست » ، هى الأساس النفسى البعيد الذى يمكن البدء منه فى عملية التحليل ، لأن كل التأليف المسرحى يمثل بطريقة أو أخرى هذه العقدة أو ما يتفرع منها .

وطبيعى أننا قد نتوجس كثيراً من هذه المصادرة ، ولكن الواقع أن المنهج المتبع

نفسه يمكن أن يبين لنا مدى خطورة هذه المصادرة . فليس من السهل أن نقف أمام أى مسرحية ونقول إنها إنما تمثل عقدة أوديب أو عقدة أورست ، وإلا لما صار هناك داع على الإطلاق لأى دراسة ، وإنما تبدأ الخطورة حقًّا عندما نحاول أن نفرض على العمل الأدبى هذه الحقيقة الخارجية ونقسر وقائعها قسراً على قبول هذه الحقيقة .

إن عملية التفسير ليست عملية آلية يستطيع كل إنسان أن يزاولها بمجرد أن يعرف ما عقدة أوديب مثلا ؛ وذلك لأن العمل المسرحى عمل تركيبى معقد كما قلنا ، وكل من يتقدم بتفسير لمثل هذا العمل مطالب دائماً بأن يفسر العمل فى مجموعه وفى تفصيله ، وعندئذ لا يمكن تفسير مسرحية ما بأنها تقوم على أساس من عقدة أوديب أو تمثلها ؛ لأن المفسر مطالب فى الوقت نفسه بتفسير كل الوقائع والمواقف الجزئية التى تمثل نسيج هذه المسرحية ، وهو كذلك مطالب بحل كل أنواع التناقض الذى قد يبدو لنا سواء فى الشخصيات ذاتها أو فى المواقف والأحداث . وكل هذا يعنى أن المفسر يحتاج أولاً إلى قدر كبير من المرونة النفسية والعقلية وقدر مماثل من الموضوعية إلى جانب خبرته التحصيلية والعملية إن استطاع من الناحية النفسية ، وخبرته كذلك بالفن الأدبى الذى يفسره .

ولما كان هذا الكتاب محاولة لتوضيح مدى الفائدة التى يمكن جنيها من استخدام المنهج التحليلى النفسى فى دراسة الأدب فقد رأيتنى فى غير حاجة إلى التوسع فى شرح الحقائق النفسية التى أفدت منها فى هذه الدراسة التحليلية إلا بما يلزم لتوضيح الموقف الأدبى نفسه . وهى بعد هذا — أو قبل هذا — حقائق مرصودة فى كتب علم النفس ، يعرفها طلاب الدراسات النفسية . ومع ذلك فلست أظن بقارئ هذا الكتاب — حين لا يكون له سابق اتصال بالدراسات النفسية — حاجة إلى مزيد من شرح تلك الحقائق لكى يفهم التفسير الذى تقدمت به .

ثم يأتى الباب الرابع والأخير من هذا الكتاب ، وفيه دراسة تطبيقية لنموذجين قصصيين أحدهما أجنبى والآخر عربى ، تماماً كما كان الشأن فى النماذج المختارة للدراسة فى الفصلين السابقين . وقد نوقشت فى مستهل هذا الباب قضية القصة النفسية بخاصة بعد ظهور « فرويد » وعلم النفس التحليلى ، والحدود التى تجعل من مثل هذه القصة تقريراً نفسيًّا « عياديًّا » أو عملاً أدبيًّا . ثم كانت الحقائق

النفسية التى استغلت فى الفصل الخاص بالأدب المسرحى خير معوان على دراسة ذينك النموذجين القصصين دراسة تحليلية ، تأخذ فى الاعتبار الأول رسم صورة عامة للإطار النفسى للعمل الأدبى فى مجمله من خلال تمثل الدوافع البعيدة الكامنة التى حركت الشخوص وحددت لون سلوكهم .

* * *

وبعد فلعلنى بهذه الدراسة قد قدمت صورة منهجية عملية للدراسة النفسية التحليلية للأدب ، كما أرجو أن يكون فى تنوع النماذج الأدبية المدروسة ، القديم منها والحديث ، والعربى منها والغربى ، تأكيداً لصلاحية هذا المنهج فى الدراسة الأدبية ، ومعواناً للآخرين على المضى فى نفس الطريق ، فى سبيل تدعيم الاتجاه العلمى والمنهج العلمى فى دراساتنا الأدبية .

الفهرس

صفحة



رقم الايداع بدار الكتب ٢٦٠٤ / ٨٤
الترقيم الدولى ٠ ـ ٠٩١ ـ ١٧٢ ـ ٩٧٧

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص ٠ ب ٥٨ (الدواوين) ـ تليفون : ٢٢٠٧٩



الناشر
مكتبة غريب
٣٠١ شارع كامل صدقي (الفجالة)
تليفون ٩٠٢١٠٧

دار غـريب للطبـاعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص.ب ٥٨ (الدواوين) ـ تليفون : ٢٢٠٧٩